

Zeinab ABDELAZIZ

Le jeu  
de l'Art  
moderne



ALIDRISSI INTELLECTUAL FOUNDATION  
FOR STUDIES AND RESEARCH

# LE JEU DE L'ART MODERNE

ZEINAB ABDELAZIZ  
-2015-



# TABLE DES MATIÈRES

Avant- Propos .....	4
Introduction.....	5
Chapitre 1.....	10
Un itinéraire chronologique .....	10
<p>L'art moderne ; une destruction préméditée ; irruption d'artistes et de mouvements ; commercialisation de l'art et apprivoisement du public. L'art en Russie ; en France ; en Allemagne, en Italie, en Angleterre, en Israël. Les principaux courants : expressionnisme, dadaïsme, surréalisme, pop'Art. L'éventail terminologique ; l'abus de matières et de techniques.</p>	
Chapitre II.....	35
Un corpus frauduleux.....	35
<p>L'artiste, de créateur à jongleur ; collectionneurs, marchands, spéculateur ; maffia et monopole ; ventes publiques et investissement ; bourse et lois fiscales. La croisade Guazava et la grande imposture. Le critique d'art ; confrérie et acrobatie verbales ; le consortium mercantile. Le musée, institution et fonction ; une euphorie muséologique. La photographie, naissance et bifurcation. Recherches de racines ; la peinture naïve ; l'art sacré ; l'Eglise à travers les âges ; tentatives de canonisation ; l'église d'Assy. Une massacromanie de l'art ; le dadaïsme, travail de sape ; le surréalisme, aventure nihiliste.</p>	
Chapitre III.....	75
Un Saccage au marteau.....	75
<p>Les sapeurs, moyens et perspectives. Nietzsche, prophète de l'irrationnel ; une destruction orchestrée ; une philosophie belliqueuse. Le rôle de l'Allemagne ; le purisme d'Hitler ; judaïsme et franc-maçonnerie. La France, nouvelle tentative, pouvoir judéo-maçonique ; juifs et finance, sionisme et guerres préméditées ; antisémitisme ; les Protocoles des Sages de Sion ; formation de l'Etat d'Israël. La Franc-maçonnerie ; idéal et humanisme ; origines et propagation ; maffia judéo-maçonique. Les Etats-Unis, bastion d'Israël et de l'art moderne ; la peinture américaine ; New York, nouveau centre des Arts et conquête des esprits ; un 120 leadership mondial. La juiverie américaine ; un levier de commande ; maçonnerie et finance.</p>	
Conclusion .....	104
Principaux Mouvements et Groupes de l'Art Moderne.....	108
BIBLIOGRAPHIE.....	110
BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR.....	115

## Avant- Propos

Depuis son lancement, l'art moderne revêt l'aspect d'un phénomène. Un phénomène d'une large envergure, qui, non seulement a traversé tous les domaines artistiques, mais qui a fait table rase de toutes les conceptions préétablies. Ce qui a profondément marqué la civilisation humaine dans son ensemble.

Dans le domaine de la peinture, le changement a été beaucoup plus catégorique, dans le sens où l'abstraction a trouvé un champ d'expériences techniques inépuisables. La variété des matériaux et des procédés employés par les artistes modernes est inouïe, frise l'absurde ou l'indécence – tel qu'on le verra plus loin.

Les écrits concernant l'Art moderne se comptent par milliers. Que ce soient des textes rédigés par des critiques d'art, par des hommes de Lettres ou par les peintres eux-mêmes, ils représentent – dans leur ensemble – une masse gigantesque à laquelle il semble illogique d'ajouter encore des pages ! Toutefois, ces textes qui se partagent globalement en deux groupes, pour ou contre l'art moderne, ne semblent point nécessiter un nouveau travail, - ce qui ressemble tout de suite à une gageure. Cependant, ces mêmes documents, renferment des données éparses, voire des accusations qui ne sont pas d'ordre plastique ou esthétique, en ayant recours à une terminologie assez curieuse pour ce sujet.

La répétition de termes tels la Bourse, la spéculation, la peinture comme valeur refuge sont déjà choquants pour un domaine artistique. Mais lorsque cette terminologie s'étend pour renfermer des mots tels le monopole, la juiverie, la Franc-maçonnerie ou la Destruction, cela soulève autant de points d'interrogations.

Le rapprochement de ces données, si variées et si loin de l'art, justifie l'entreprise de ce travail, d'autant plus qu'aucune étude n'a été effectuée jusque là liant tous ces domaines. C'est ce qui explique la difficulté de cette recherche et c'est ce qui justifie le nombre de citations relevées le long du texte.

Par contre, ce travail n'a pas la prétention d'être une étude exhaustive : ce n'est qu'un effort de compréhension, une tentative d'interprétation d'un des phénomènes des plus étonnants et des plus alarmants de notre temps. Une tentative assez schématique, qui constitue plutôt une incitation à des travaux plus approfondis.

## Introduction

Malgré cette innombrable masse d'écrits sur l'art moderne, ce n'est pas sans raison que J. Clair dit en 1983 que « l'histoire de l'art du XXe siècle reste à écrire » (*Considérations sur l'état des beaux-arts*, p. 101). En effet, nombreux sont les auteurs qui ont déjà fait la même constatation, à ne citer que J. Laude, qui dit trois ans plus tôt : « l'histoire et même la préhistoire des abstractions reste à faire. Elle serait des plus intéressantes, mais aussi des plus instructives. Il est étonnant qu'elle n'ait pas encore été entreprise rigoureusement » (*L'art face à la crise*, p. 336).

Une histoire des plus surprenantes et des plus instructives, certes, car personne ne peut imaginer – au premier abord – le nombre de jeux dissimulés que cachent adroitement l'attrayante apparence de ce domaine.

La diversité et la multiplicité des phénomènes qui se sont bousculés, dans la brève période de ces trois-quarts de siècle, font penser à une gageure et semblent condamner d'avance tout espoir de découvrir une unité quelconque à l'art de notre époque. Vouloir ramener tout ce pullulement de théories, d'écoles, de tendances et de mouvements, paraît quasi impossible à réduire à un commun dénominateur. Cependant, l'hypothèse qui se dégage prend corps plus solidement.

L'étude rigoureuse de ces « abstractions » n'ayant pas été entreprise encore, nous nous proposons d'aborder ce sujet en tant que phénomène, par rapport à la civilisation humaine, par rapport à la société contemporaine, et non pas comme une simple histoire de l'art moderne. Car son évolution fut celle d'un phénomène où plusieurs courants s'entremêlent. Un phénomène intimement lié aux deux pôles d'attractions qui mènent le jeu au XXe siècle : l'économie et la politique.

Loin de faire penser à une parenthèse hors sujet, il est incontestablement connu et admis, de nos jours, que ces deux facteurs prédominent les tendances idéologiques d'une époque, mais leur activité et leur présence sont tellement dissimulées par d'autres facteurs secondaires que l'on se trouve déconcerté à l'idée de vouloir trouver des explications directes ou nettement apparentes.

De même, l'interférence des valeurs financières et artistiques est un fait indéniable, ouvertement déclaré en Amérique, un peu plus camouflé en France. Les études du marché de la peinture moderne prouvent incontestablement le statut économique de cet art. En fait, nombreux sont les domaines qui chantent à l'unisson l'évidence de cette réalité : tableaux comme investissement, comme valeurs boursières, comme valeurs-refuge, études entreprises à des fins publicitaires plus ou moins avouées, etc.

Il est vrai que ce phénomène ne date point de nos jours, mais jamais il ne prit autant d'ampleur, ni une telle acuité, comme à la seconde moitié de ce vingtième siècle, époque au cours de laquelle l'association du domaine artistique et du domaine monétaire déborde le cycle peintres-marchands-collectionneurs, pour plonger ses racines dans le public. C'est en toute connaissance de causes que R. Moulin écrit : « Quand la bourse va mal, la peinture va mal. C'est une vérité admise par les marchands comme par les collectionneurs » (*Le marché de la peinture en France*, p. 57).

C'est pourquoi le mot « jeu » est employé dès le titre et tout le long de cet ouvrage. Il n'est point choisi au hasard, mais dans la vaste étendue du terme, dans la mesure où il révèle l'action combinée et régulière des tenants de l'art moderne, les passions humaines, politiques et sociales qui le mènent et surtout la grande maîtrise avec laquelle les voies souterraines ou clandestines du marché ont été préparées, pour ne rien dire de cette machine infernale qui le dirige, avec une orchestration sans pareil.

C'est dans le contexte de la civilisation contemporaine que nous entendons voir de près le monde caché de l'art moderne. Car la fonction sociale de cette production artistique transmet indubitablement les valeurs de la classe dominante et surtout celles des plus directement intéressés : les tenants du monopole.

Ce terme de monopole paraîtra moins choquant lorsqu'on verra de près comment l'art moderne fut un phénomène nécessaire au bon fonctionnement et à la régulation émotive et culturelle des sociétés qui l'ont secrété. En fait, l'art est devenu nettement un instrument d'ordre dépendant, servant leurs visées politiques et idéologiques. D'ailleurs, de tout temps, et quel que soit le régime, l'art a toujours été, d'une façon ou d'une autre, en rapport avec le pouvoir. Sous tous les régimes, il s'est trouvé guidé, influencé, voire considéré telle une arme de propagande et de prestige. Le long de l'histoire, l'art n'a jamais été loin de jouer un rôle déterminant, même lorsqu'il devint une arme en faveur du peuple et de la liberté.

Pourquoi l'art, et surtout pourquoi la peinture tout particulièrement, se demanderait-on ? Parce que de tous les arts, considérés comme moyens de correspondance, la peinture est le domaine artistique le plus direct, le seul qui puisse dépasser la notion du temps : un seul coup d'œil suffit pour capter le message de l'œuvre. C'est ce qui justifie cette axiome disant que « l'art précède toujours les Révolutions ».

L'Art est une des formes de conscience sociale, une expression des sentiments, des aspirations, du regard sur la vie, la réalité d'un groupe et d'une période déterminés. C'est pourquoi toute histoire de l'art doit pénétrer jusqu'aux racines de l'expérience artistique et lier ses manifestations historiques aux moyens fondamentaux du développement social. Car l'art est une expression de l'existence sociale, une expression idéologique des formes changeantes entre l'homme et la nature, entre l'homme et la société qui l'entoure. D'où l'importance de voir de plus près, et d'analyser le groupe social auquel il appartient.

D'un autre côté, la réalité sociale est déterminée par son équipement technique, par ses ressources de production et par la manière dont les individus qui forment cette société appliquent leur technique aux tâches de productions. De là, l'art ne peut être considéré seulement comme un simple reflet de la réalité, mais surtout un facteur révolutionnaire qui participe à la transformation de cette réalité. Il réagit directement à tous les changements qui interviennent dans les facteurs fondamentaux de l'existence, décèle directement la contradiction conséquente entre les nouvelles conditions de vie et les formes anciennes. C'est ce qui confine à l'art cette fonction d'être un des plus puissants alliés des forces du progrès.

Partant de cette idée, le problème du contenu dans l'art prend une autre signification, une autre envergure, puisqu'il est l'expression émotionnelle et intellectuelle d'un groupe social donné face aux conditions matérielles de son existence. C'est pourquoi la forme sans le contenu, séparée ou arrachée de sa source de réalité sociale, ne peut être que stérile.

L'abolition du contenu fait de l'art une abstraction dénuée de vie, vouée à la déchéance. Ou comme le dit J. Ellul : Eliminer le sens de l'art, c'est en réalité éliminer le pourquoi jusqu'ici l'homme a vécu. C'est effectivement éliminer l'homme » (*L'Empire du sens*, p. 274).

La forme étant le langage par lequel le contenu est saisi, elle doit suivre tous les changements du contenu qu'elle a à exprimer. Contenu et forme sont, en fait, les deux pôles inséparables d'une unité, tels le corps et l'esprit qui constituent l'être humain. Dissocier l'une de l'autre aboutirait à deux autres choses. L'unité de la forme et du contenu sont donc les deux éléments indispensables de l'unité de l'œuvre, qui prend racine dans la réalité sociale.

La négation du contenu, que l'on voit nettement professée dans l'art moderne, le fait sombrer inévitablement jusqu'à devenir un simple chantier d'expérimentation pour découvrir ou forger de nouveaux éléments. Loin de réaliser la moindre émancipation artistique, la négation du contenu ou sa destruction, pour employer un terme plus adéquat, mène inévitablement à celle de la forme. Les exemples à citer ne se présentent que par milliers. Et c'est avec une préméditation inébranlable, comme on le verra plus loin, que l'art a été vidé de son contenu.

Dès le début du siècle on ne voit qu'une répétition accablante, une sorte de persistance à promulguer et à lancer le même type et le même mode d'expression. Ce qui révèle qu'il ne s'agit point de progrès, de création ou d'invention propre à chaque artiste ou à chaque pays, mais l'on assiste à un ensemble de comportements stéréotypés. « A cinquante ans de distance, Ben refait Picabia, Schöffer refait Moholy-Nagy, Ryman refait Malevitch, Beuys refait Schwitters – encore ne comptera-t-on pas ici les innombrables petits maîtres. Cet art qu'on a prétendu du toujours nouveau est en fait celui du toujours pareil. De là aussi qu'il dégage aujourd'hui une telle impression d'ennui » (J. Clair, op.cit., p. 111).

Non seulement un ennui désespérant, mais il affiche les plus grandes prétentions, comme l'explique R. Rey, car « l'art dit abstrait ouvre la voie à toutes les impérities techniques, à toutes les facilités, à toutes les présomptions, à toutes les impuissances puisqu'elles sont devenues les signes, que dis-je, le gage même du génie » (*Contre l'art abstrait*, p. 39).

Ce phénomène, auquel nous assistons surtout depuis la seconde guerre mondiale, donna lieu à des transformations radicales dans le domaine artistique : l'irrationnel fit irruption et donna lieu à cette suite de tendances sous les traits les plus divers, les plus bizarres et les plus insensés.

Jamais une volonté délibérée de détruire, une ambition de surprendre et une falsification voulue et adroitement dissimulée n'ont été des facteurs aussi présents pour qui veut comprendre cet enchaînement sans fin de tous les « ismes » de l'art moderne, qui se succèdent d'une façon inextricable tout le long du XXe siècle. Citons à titre d'exemple : antinaturalisme, automatisme, simultanésisme, suprématisme, vérisme, brutalisme, tachisme, synthétisme, élémentarisme, meca-esthétisme, etc.

Sans rien dire d'un excès de préfixes auxquels les inventeurs de néologismes ont eu recours pour désigner cette interminable suite de courants néo, post, pré, pro, proto, ab,

etc. , sans oublier cette suite de mouvements «qualificatifs» de l'art, ce pédantesque suffixe, tels : art naïf, art primitif, art concret, art brut, art informel, art kinétique, art autodestructif, etc.

La liste complète de ce pullulement de mouvements éphémères serait essoufflante à lire. Il suffit de dire que l'éventail des néologismes du XXe siècle comprend plus de cent titres ! Cela démontre le sérieux de ces inventions et surtout celui des inventeurs !

Vus de près, ces néologismes sont souvent de gigantesques falsifications de la réalité, des mots, des idées, des moyens, pour déguiser le jeu clandestin qui se mène peut-être même à l'insu de la plupart de ceux qui y participèrent.

Le jeu ne s'arrête point à l'appellation de leurs inventions lexicologiques, mais s'étendit aussi à la matière. Outre les déchets, ils choisiront la galalithe, la néolithé, le plexiglas, l'email, les couleurs à la caséine, au vinyle, à l'acrylique, au rhodoïd transparent, à tout ce qui favorise à leur avis, de plus nombreux effets de lumière et de matière. D'autres seront plus devanciers et y incorporeront du goudron, du sable, des cailloux, du gravier, du plâtre, du ciment, des cendres de la cire de bois, de la matière qui coule en flot de lave, du bois brûlé, des plaques de fer, de la toile à sac, avec la noble intention de créer des tableaux véritablement rationnels à partir d'éléments choisis parmi les moins nobles !

La surenchère du non-sens n'aura pas de limite, puisque d'autres artistes auront recours aux matières les plus dégradées rien que pour manifester en faveur de l'antipeinture. C'est ainsi qu'est né l'art de la poubelle, des objets de rebut, des érosions, des moisissures ou des nourritures factices.

Dans cette cohue d'anarchistes, les uns auront recours à des animations d'électricité, à l'électronique, aux ordinateurs, aux jeux de lumières les plus artificiellement provoquées ; d'autres puiseront dans la décoration géométrique ou aux réalisations les plus dérisoires du tout-est-permis, en poussant jusqu'à l'insensé l'usage des matières, ou, à cours de moyens d'innovations, copieront des formes abstraites dans les découvertes scientifiques, tels les photos prises au micrographe électronique, les photos aériennes, les relevés géographiques ou astronomiques.

A quoi J. Clair ajoute, par rapport à cette frénésie du novum : « les derniers représentants de la peinture abstraite et analytique multiplient à l'infinie les variations sur l'invisible et sur presque rien. Et pour tromper cette pénurie du sensible, la glose s'enflera en proportion inverse de son objet : plus l'œuvre se fera mince, plus savante son exégèse. Une pliure de la toile, un trait, un simple point deviennent prétexte à un extraordinaire amphigouri où se répondent les différents jargons des sciences humaines (...). Cette imagerie clinquante est sans doute la plus niaise qu'ont ait produite depuis l'époque victorienne » (op. cit. p. 12).

Là aussi la liste serait longue à citer. De la peinture à l'espingle, à s'enduire le corps de peinture et se rouler sur une toile posée sur le sol, en passant par tous les moyens ou procédés démoniaques à la recherche du « neuf », les exemples sont d'une exaspération sans borne qui exigerait plutôt le nom de « mascarade » ! Mais toute cette mascarade de l'art moderne aurait peut-être été moins pompeuse et moins destructive si elle ne fut secondée par « les plus savants jongleurs de mots que la critique d'art ait encore enfanté » (H. Parmelin : *L'art et les anarchistes*, p. 11).

Ce n'est pas sans amertume que plusieurs auteurs ont constaté que, depuis près d'un demi-siècle, le monde subit l'invasion de la laideur sous prétexte de l'ésotérisme de l'art moderne ! C'est d'une façon préméditée que ces « savants jongleurs » ont préparé, mené et imposé cette « invasion » au public dans la plus vaste étendue de ces termes.

En effet, nul n'ignore qu'en cette fin de siècle l'état de la peinture est triste, à peine si de temps en temps une œuvre surnage, comme si elle résistait au péril qui ravage ce domaine. Les liens finement et patiemment tissés à travers les âges semblent irrémédiablement rompus.

Cependant, jamais la peinture n'a joui le long des siècles d'une telle considération ni d'une telle présence soutenues par l'Etat. Toute une gigantesque orchestration chantait cette présence : festivités, activités officielles, musées, expositions, biennales, triennales, rétrospectives, livres, revues spécialisées, rubriques permanentes, programmes radiodiffusés ou télévisés, films documentaires, longs métrages, interviews, critiques, historiens d'art, experts, collectionneurs, banquiers, croupiers, et la liste est loin d'être épuisée ...

Le rôle joué par les mass-médias et leur influence sur les différents récepteurs de leur message fut d'une portée immense. En quelques décennies, et grâce à l'énorme action persuasive des mass-médias, l'art moderne a foncièrement pénétré la vie quotidienne et devint, en quelque sorte, l'affaire de tout le monde, élites ou profanes. En devenant de plus en plus immédiate et prégnante, l'information que diffusent les mass-médias se lie inextricablement à toute l'entreprise artistique qui devient à son tour inextricablement liée à l'économie et à l'influence politique.

Pourtant, aucune époque n'a connu une telle activité et aucune époque n'a connu un tel divorce entre la mesquinerie des œuvres produites et l'incroyable inflation des prix. Face à cet imbroglio remarquable, face à cet art dépecé, le public restait et reste indifférent. Il jette un coup d'œil distrait et passe, hausse les épaules et se moque. Aucun article justificatif, aucun fondement métaphysique ne le fait accepter cette production qu'il qualifie de « cinglée ».

C'est tout un jeu qui fut mené pour gagner l'adhésion d'une foule incohérente, incertaine, et loin de se laisser convaincre. Toutefois, ce public récalcitrant a été éduqué de sorte à avaler ce qu'« on » a décidé de lui faire goûter :

Il fallait remodeler son goût ...

Et rien, rien en effet n'a été épargné pour mâter ce public, pour le persuader, l'acclimater, le harceler jusqu'à ce qu'il finit par consommer ce qu'on lui imposait ... C'est là le grand Jeu, le grand travestissement mené de concert par les critiques d'art, la propagande, la publicité des mass-médias, les collectionneurs, les marchands et surtout par les grands tenants du monopole artistique.

Un monopole, certes, et qui, vu de près, s'avère de surcroît avoir affaire à une politique judéo-maçonnique émanant des Etats-Unis, usant l'art moderne en tant qu'agent déterminant de transformation radicale de la société et des peuples. C'est ce qui constitue l'hypothèse présentée et soutenue par ce travail.

# Chapitre 1

## *Un itinéraire chronologique*

Vu l'interférence des mouvements et des événements, il nous semble préférable de suivre une sorte d'itinéraire chronologique pour mieux suivre et déceler l'évolution de l'art moderne.

Les années aux alentours de 1900 sont d'une complexité déconcertante pour tout historien de l'art. Dès le début du siècle on assiste, sur le plan politique, à une course de l'armement qui sera secondée, sur le plan culturel, par une autre course : celle de la destruction de l'art par l'art. Sur le plan de la recherche scientifique, l'année 1900 voit les recherches de Perrin sur l'atome. Sur le plan artistique, il est difficile de choisir un peintre qui soit vraiment typique ou qui puisse représenter l'époque. Une sorte d'éruption se produit un peu partout.

Au cours des dix premières années du XXe siècle, il n'y avait plus les maîtres d'autrefois, il n'y avait que des « parleurs » comme dit R. Rey, et « au premier rang des parleurs, Guillaume Apollinaire » (op.cit. p.10). Apollinaire, duquel F. Florent dit dans *Art Vivant* : « Eberlué par la vie de Paris et ses Cénacles littéraires, entre 1909 et 1910, où régnait le symbolisme, les conceptions audacieuses des Rose-Croix et rigoureuses de l'anarchie individualiste, entre les fumeries de pipe, le gros alcool de la place Ravignon et les discussions aux terrasses Montparnasse, l'humour de G. Apollinaire recueillait, assimilait et distillait les élucubrations les plus audacieuses, et de ce fait, à son esprit, les plus séduisantes ».

Texte doublement intéressant dans la mesure où l'on voit l'atmosphère dans laquelle naquit l'art moderne, et surtout pour ce rappel des Rose-Croix, ordre lié à l'époque à la Franc-maçonnerie, que l'on verra un peu plus loin et qui semble être le promoteur de tout ce jeu pseudo-artistique.

En 1907, Muthérius, en Allemagne, fonde la Deutscher Werkbund pour établir des rapports entre l'industrie et la recherche artistique. Ce qui marque les premiers pas de l'industrialisation des arts. Autours de l'année 1910, d'autres pionniers de l'art abstrait se manifestent. Mais c'est surtout à Moscou que les nouvelles théories attirent de nouveaux adhérents et entraînent dans leur sillage tout une génération qui se perd dans l'aventure. « La notion d'avant-garde artistique semble avoir acquis sa validité puisqu'elle prétend trouver sa légitimation dans une avant-garde politique qu'elle a pour mission de précéder, voir d'éclairer » (J. Clair, op. cit. p. 17).

En fait, dès le début de son apparition, l'art moderne semble lié à la politique, semble jouer un rôle déterminé, ayant pour mission la désagrégation intégrale de la Société Humaine. Mission qui se pare de l'attribut : « Le changement », mais qui s'avère avoir pour but : « La destruction ».

Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que R.-Dessaigne écrit, en parlant des années 1913-1914, les dernières de la Belle-Epoque : « On peut dire que les jeux étaient faits, la boule roulait vers le zéro dans le grand casino de l'art, et malgré les fiévreuses constructions de théories sporadiques tentant de réédifier au fur et à mesure que l'on détruisait, tout était décidé. L'art allait être désigné à tous les joueurs comme étant le Grand Zéro. On perd à tous les coups. Ou plutôt ceux qui jouaient perdants allaient gagner » (*Jadis déjà*, p. 42).

Ce concert de destruction des valeurs était, hélas, préparé d'avance et faisait partie de cette destruction globale qui se préparait.

Si l'année 1914 représente, sur le plan politique, la déclaration de la première guerre mondiale, sur le plan artistique on voit une première désagrégation avec le « Ready-made », objet trouvé et signé par dérision à l'égard de l'art ; le vorticisme, recherche d'une intégration de l'art dans la vie industrialisée, ainsi que la vente aux enchères appelée « la peau de l'ours » dans laquelle non seulement on voit paraître pour la première fois des œuvres fauves et cubistes dans une vente publique, mais c'est aussi la première remise aux artistes d'une partie du produit de la vente égalant 20% du prix de l'œuvre.

Cela ne veut point dire que le rapport art-finance remonta à cette époque, mais cette vente marque le début du lien intime entre commerçants ou marchands d'art pour imposer l'art moderne, et le début de cette Bourse de valeurs artistique dont le poids n'a cessé d'aller grandissant.

A partir de 1917, un mot d'ordre semble courir l'Europe annonçant la mort de l'art moderne. Cependant, jamais défunt ne s'est vu attribuer un pouvoir aussi exorbitant. Avec l'entrée en guerre des Etats-Unis, la plaque se renverse. Mort déclaré, l'art moderne se voit impérativement assigner la tâche de régler la vie quotidienne en tant qu'un élément de transformation fondamental de la société et des mentalités.

Après la guerre de 1914 on assiste à la chute vertigineuse de la peinture dite « conventionnelle » puis à sa quasi disparition du marché. Tout un bataillon d'artistes se mettra à lutter pour imposer les nouvelles tendances. La peinture, ou plutôt cette nouvelle peinture devient matière à spéculation, tel le camembert, le vin ou la ferraille !

Dans cette euphorie de l'après-guerre, un changement s'opère dans la société française à l'égard de l'avant-garde : les valeurs maudites deviennent les valeurs mondaines. Un marché d'art est créé à l'hôtel Drouot. Pendant quatre ans, A. Bellier, commissaire priseur, pratique un système de vente toutes les six semaines. Des ventes au cours desquelles la moitié des tableaux est vendue, l'autre moitié est rachetée. Ces ventes ont fait l'objet de vives attaques : « on les a accusées d'être malsaines parce que fabriquées. Telles quelles, elles prennent place dans des processus économiques qui ont abouti à donner une valeur commerciale aux œuvres de l'art moderne » (R. Moulin, op. cit. p.38).

La décade qui suit, de 1929 à 1939, est d'un intérêt particulier puisqu'on assiste à une sorte de changement de pions, de réorganisation, afin de mieux mener cette campagne de destruction. A partir de 1929, l'activité novatrice marque une période d'arrêt, du moins apparemment. Les expériences artistiques sont considérées comme ayant trop longtemps duré. Il était temps de sélectionner ce qui est universel, ce qui est acquis. « En certains pays, en Italie, en Allemagne, aux Etats-Unis, il est autoritairement signifié aux artistes de

s'en tenir à un art lisible qui, tout à la fois, soit accessible à la majorité et qui exprime et exhibe les valeurs des Etats et des systèmes politiques dans lesquels il est produits » (J. Laude, op. cit. p. 298).

Cependant, la crise projette son ombre ...

Le premier symptôme économique spectaculaire se manifeste en Octobre 1929 et se confirme en novembre, lorsque la Bourse de New York s'effondre le 25 octobre, intitulé « le jeudi noir ». Mais, paradoxalement, c'est au cours de cette époque que les grandes collections se constituent surtout en Amérique, par ceux qui détenaient des possibilités liquides.

Cette crise économique qui se propagea en Autriche, en Europe centrale mais qui n'atteint la France qu'en 1932, eut des effets immédiats sur le marché de l'art. Durant l'occupation et tandis que les artistes étrangers n'avaient plus le droit d'exposer, la peinture devint une valeur-refuge. La dépression, vivement ressentie, causa la fermeture presque de la moitié des galeries et la rupture des contrats. Ce qui fit figurer le nom des peintres sur les listes de chômage.

En effet, dès le début des années 1930, le spectre du chômage touchait les travailleurs, atteignant un peu tout le monde. Il s'étend sourdement sur tous les pays industrialisés, impose une terrible désillusion à tous ceux qui croyaient à la libération de l'homme grâce au progrès scientifique, et à la fin de l'esclavage grâce à la machine-esclave ! Mais voilà que la machine asservit l'homme au lieu de le libérer. Bien plus, combien ne sera le nombre de ceux qui seront privés de leur travail que la machine rend désormais inutile. En réalité, ce n'est ni dans le progrès ni dans le machinisme qu'il fallait chercher la cause de cette tare mais dans l'usage qu'en fait le système économique-politique.

D'un autre côté, machine et progrès sont largement exaltés, surtout aux Etats-Unis. Cette situation ambiguë trouve ses résonances dans les courants des arts plastiques. Le mouvement futuriste qui était à la base de la Belle époque de l'art révolutionnaire russe, deviendra l'alibi culturel du fascisme en Italie.

Le domaine de la peinture voit se dessiner une bifurcation : d'un côté on continue à croire au Progrès scientifique, on cherche à déterminer la mécanique de la vie et des lois artistiques, d'un autre côté l'abstraction paraît offrir le seul moyen de faire transcender le machinisme en optant pour l'état pur de l'expression.

Toutefois, de part et d'autre, le rythme de la mécanique même dans la nouvelle figuration qui continue parallèlement à l'abstraction – réduit l'homme et l'objet à une fonction qui semble se détacher du cadre naturel. Le rythme de la machine, saccadé, déshumanisé, devient l'élément et l'évènement le plus significatif de cette période.

Il est intéressant de voir combien la navette entre l'art et la vie, à cette époque, essaye de façonner et de modifier à tout prix l'aspect de la vie quotidienne. La poussée de la technologie n'était pas seulement voulue dans le secteur de l'armement. La politique puisait même et surtout dans les effets du Progrès technologique dit de civilisation – à ne citer que l'exemple de la radiodiffusion.

Entre 1930 et 1939, la vulgarisation et l'emploi des postes de radio possédés des particuliers s'accroît d'une façon remarquable. Cependant, l'importance du phénomène ne réside pas dans l'analyse quantitative de ce fait, mais dans sa portée politique beaucoup plus grande : la radio devient rapidement le moyen de délasserment principal surtout pour les classes dont le revenu ne permettait point d'autres récréations. C'est avec perspicacité que Paul Valéry commente l'importance de la radio dans son texte intitulé *Hypothèse*, dans lequel il parle de la rapidité de l'information. L'effet réalisé par la technique, l'effet voulu de la radio mène à l'abolition de l'espace et à la simultanéité des événements, puisque les gens sont informés au moment même où l'évènement se produit, ou quelques instants plus tard.

Grâce à ce procédé, dit de délasserment et de culture, les gouvernements peuvent agir, à distance, sur les personnes à l'écoute et sur leur psychologie. Avec la radio, le pouvoir dispose d'un moyen de persuasion dont la puissance lui permet facilement de contrôler et d'orienter l'esprit des masses : « Un inconnu, un opérateur éloigné, excitant les sources même et les systèmes de vie mentale et affective, imposera aux esprits des illusions, des impulsions, des désirs, des égarements artificiels (...). Comme le chronomètre placé dans un champs magnétique ou soumis à un déplacement rapide change d'allure, sans que l'observateur qui ne voit que lui s'en puisse aviser, ainsi des troubles et des modifications quelconques pourraient être infligés à la conscience la plus consciente par des interventions à distance impossible à déceler » (in *Œuvres*, t. II, pp. 942-943).

La radio, comme de nos jours, la télévision, sont des moyens considérables de persuasion, de propagande et de pression, certes, mais représentent surtout un moyen par excellence pour créer un goût neutralisé, stéréotypé, donc un moyen d'uniformisation dans le système étatique. Inutile d'ajouter que ce qui se dit de la radio ou de la télévision se dit aussi de la peinture ou de tout autre domaine culturel que l'Etat peut orienter à distance.

Le fait à relever, et qui constitue une nouveauté pour cette période, c'est le regroupement des artistes en des associations internationales. C'est une des chroniques des plus agitées pour des raisons d'ordre philosophique ou théorique. En 1929, le groupe « cercle et carré » est formé pour rassembler tous les tenants de l'art abstrait dispersés de par le monde. La plus part de ces membres passera ensuite au groupement dit « abstraction-création », visant à former un nouvel ordre plastique, d'une envergure universelle. Un an plus tard, la première exposition internationale de l'art abstrait est organisée à Paris.

Le thème de l'homme nouveau se verra drapé d'une grande variété de textes et de définitions, rassemblant plus ou moins toutes les utopies de l'après-guerre. Mais voilà qu'en 1930, ces utopies sont simplement et vivement remises en cause car, comme le dit J. Laude, « non seulement elles prétendaient intervenir dans la vie publique et la conduite des Etats, mais encore ambitionnaient de s'y définir en termes exclusifs d'orthodoxie et de pouvoir » (op. cit. p. 335).

Ce qui caractérise cette période, c'est cette sorte d'irruption, ce grand nombre d'artistes abstraits : les expositions groupent déjà des centaines de peintres. Cette brusque expansion un peu partout, donne lieu à croire à l'orchestration d'un système, à un certain triomphe que l'on peut placer sur le niveau de la mode, grâce ou peut-être à cause du grand nombre d'écrits des peintres abstraits. Le besoin qu'éprouvent les peintres à élucider leurs propres styles prend l'aspect d'un système qui crée cette mode d'art abstrait qui bat son plein dans les années 1930.

Le lancement de l'art abstrait eut, en quelque sorte, des rapports avec la mode, non seulement la mode vestimentaire, mais en tant que vogue désignant un certain standing. Dans cette fourmilière, tout semble bouger en tout sens et sans cesse pour imposer l'abstrait sur le marché local et international. Rien ne fut épargné pour arriver à ce but.

Ce qui s'est passé dans le domaine de l'art abstrait est fort similaire à ce qui se passe dans les autres domaines artistiques. Un même circuit se répète. Une nouvelle création étonne, séduit ou suscite des remous, puis on s'habitue, on la copie, elle se répand, devient banale et finit par lasser. Il est triste de constater que les tableaux abstraits ont suivi, en quelque sorte, le même acheminement saisonnier de la mode vestimentaire. L'éclaboussement de mouvements se déplace sans aucune solution de continuité, des sortes de cycles évolutifs, rapides, heurtés à l'échelle des progrès mécaniques, contemporains, puis sombrent, plongent dans le silence.

La mode picturale et la spéculation, l'une allant de pair avec l'autre, lancent deux ou trois peintres dont le nom et l'œuvre sont oubliés au bout de cinq ans, peut-être moins. Jouissant d'un succès rapide et sans fondement, ils ne tardent pas à être les victimes de cette rapidité.

Cependant, les mêmes données qui font de l'art abstrait une sorte de mode contribuent, en même temps, à l'enliser : systématisée, l'abstraction devient géométrique, perd sa prétendue valeur de recherche de l'absolu. La forme abstraite n'est plus une création, mais des manières ou des procédés dépourvus de toute signification, ayant tous comme critère le côté extérieur de l'œuvre, ne s'arrêtant qu'à la surface d'une surface ! Ainsi, la prétendue objectivité a engendré la facilité, puisque tous ceux qui se sont précipités dans ce courant ont cru pouvoir devenir des idoles du jour au lendemain. Ce qui a provoqué la première grande période de régression de l'art abstrait.

Pourtant, malgré cette régression nettement soulignée, le jeu continu et prend son élan ailleurs. En pleine crise économique, les grands réseaux commerciaux s'organisent et font pivoter la scène artistique de Paris à New York ou du moins c'est ce que l'on voit du « dehors ». Parallèlement, on peut noter que les retombées de la crise ne sont pas les mêmes pour tous les artistes ni dans tous les domaines de la production artistique. Ce pivotement de la scène artistique vers les Etats-Unis se voit couronné par la fondation du M.O.M.A. de New York en 1929, c'est-à-dire le « Museum of Modern Art ». Il sera suivi par la fondation du « New York Rockefeller Center ». Les grandes expositions abstraites s'y défileront sans interruption. C'est là que Chagall, jeté dans une inquiétude extrême à cause des persécutions de ses confrères juifs allemands et les menaces de la guerre, introduit dans ses fables l'élément dramatique du juif errant devant le crucifié !...

L'année 1937 fut fertile en événements, que ce soit en France ou ailleurs. L'Allemagne battait le record en production mensuelle d'avions : 350 unités contre 35 en France et 200 en Italie. La guerre d'Espagne suscitait des réactions profondes ; la Terreur à Moscou planait avec le second procès dit des « 17 » axé sur le sabotage économique ; le renversement des alliances avait lieu avec le passage de l'Italie à côté de l'Allemagne. En France, ce n'était pas seulement l'année de l'Exposition Universelle, mais aussi celle des remous dans tous les secteurs, à ne citer que le front populaire, le parti communiste, les grèves, la lutte entre la droite et la gauche, et surtout la place ascendante que prenaient les

juifs avec le gouvernement de L. Blum, qui dut présenter sa démission en cette même année.

L'organisation de l'Exposition Internationale des Arts et Métiers à Paris en 1937, donne pleine mesure aux ambitions des artistes touchés par la crise économique. Un immense projet semble traverser l'esprit des artistes européens dans les premières années de cette période que l'on n'avait pas gratuitement baptisée « Le retour à l'ordre ». Ce projet n'était autre que le fait de vouloir réformer les mœurs par la réforme plastique du monde.

Est-ce que le jeu de ce programme prémédité passait vraiment inaperçu ? On en doute fort puisque nombreuses sont les accusations qui s'élevèrent à partir de cette date. On peut facilement suivre cette réforme plastique dans les œuvres et dans les écrits des artistes en vogue à cette époque. Chacun est conscient d'un fait : cette période de l'entre-deux-guerres est en réalité une autre guerre. F. Léger, grand as de l'abstraction, le dit nettement et pour cause : « L'homme moderne se retrouve sur un plan social qui n'est pas la paix, il se retrouve sur un autre plateau où la guerre économique ne lui laisse pas de répit. C'est un autre état de guerre aussi impitoyable que le premier » (*Le Ballet-spectacle, l'objet-spectacle*, p. 133).

Dans cette guerre économique, il y a une sorte d'identité dans les principes, une sorte de coïncidence de buts et de moyens entre industriels, commerçants, artistes et mass-médias. La nouvelle gestion des masses nécessitait de nouveaux instruments théoriques dont les principaux éléments communs aux artistes et aux publicitaires seront : l'impression, la sympathie, la suggestion, l'identification.

La conjonction art-propagande n'est pas devenue le seul fait des plasticiens dans les années 1930 : écrivains et poètes s'exerceront à des slogans publicitaires. Pour la première fois d'ailleurs s'ouvre un pavillon publicitaire dans une exposition universelle intitulé : « Le Pavillon de la Publicité ». Cette exposition fut en réalité, une sorte de théâtre, un théâtre dans lequel s'affrontent les titans : le pavillon Allemand faisant face au Pavillon Soviétique ! Était-ce une ironie du sort ou une planification de la part de la direction française de l'Exposition ?

Sur le plan artistique et littéraire, le Surréalisme, que Céline considérait comme « instrument du despotisme, d'escroquerie, d'imposture juive », connaît moins de retentissement. Par contre, ce sont les voix des auteurs alertés qui s'élèvent condamnant ou mettant à nu toutes les tendances et les machinations qui s'entrecroisaient. L'œuvre qui marque le plus d'accusations est l'ouvrage de Céline intitulé *Bagatelle pour un massacre*. Il fut considéré comme le chef-d'œuvre antisémite de cette période où l'antisémitisme se déchaînait à tout propos. Situation qu'on verra en détail un peu plus loin.

La révolte de Céline n'était point due à un parti-pris quelconque, mais s'élevait à cause de cette présence très remarquée des juifs qui « achèvent à présent, en pleine forme, sous le même étendard, leur conquête du monde, l'écrasement monstrueux, l'avilissement, l'annihilation systématique et total de nos plus naturelles émotions, de tous nos arts essentiels, instinctifs, musique, peinture, poésie, théâtre, etc. »

En cette même année 1937, une transformation catégorique s'était produite en France, surtout dans les milieux littéraires. A quelques exceptions près un écrivain ne pouvait plus vivre de son métier et plusieurs d'entre eux on dû s'inscrire sur les listes des chômeurs

intellectuels. D'un autre côté, l'écrivain n'arrivait à vendre son œuvre, même en tirage réduit, que s'il se tournait vers les problèmes d'actualités. C'est ce qui explique cet envahissement de la politique dans la littérature. La guerre civile était déjà entrée dans les lettres puisque les injures fusaient entre les écrivains de droite et les écrivains de gauche.

Ce qui nous intéresse dans cette situation, c'est de montrer l'atmosphère de dépendance dans laquelle se trouvaient les écrivains et les critiques – atmosphère qui favorise le pervertissement moral de ceux qui se sont lancés à bras ouvert dans l'éloge insensée de l'art abstrait.

De 1939 à 1944, la peinture en France connaît une perte en vitesse certaine car l'art prétendu moderne était refusé, rejeté, brûlé par les allemands. L'holocauste de ces œuvres confisquées au Jeu de Paume était sûrement la vraie cause derrière le retour de quelques artistes, dont Derain, qui s'appliquèrent à faire gentiment un indigestible néo-impressionnisme.

Dans cette même période, le Bauhaus fondé en 1919, qui établissait à Dessau puis à Weimar, les données artistiques les plus extravagantes et les plus répandues, avait disparu en 1928 sous l'influence nazi. Mais voilà qu'il réapparaît en 1937, à Chicago, sous le nom de New Bauhaus ! Il sera suivi, l'année d'après, par la fameuse loi du cash and carry aux Etats-Unis. Loi approuvant de suppléer la grande Bretagne avec le matériel d'armement payé sur le champ.

Sur le plan politique et social, l'année 1939 marque un intérêt particulier. Ce n'est pas seulement la Mission militaire française envoyée à Moscou, la crise au sein du parti communiste français, l'occupation de la Tchécoslovaquie par Hitler, puis celle de la Pologne, ou le pacte germano-soviétique, ni l'immense succès du triomphant film « Autant en emporte le vent », mais, pour la première fois, on voit Einstein parler d'armes atomiques à Roosevelt.

Pendant la deuxième guerre mondiale, de 1939 à 1944, les artistes abstraits semblent lui faire écho puisqu'ils seront « semés » à travers le monde. Le marché des tableaux se rétablit grâce à un fait évident : la fonction économique de la peinture se délimite : elle se précise comme valeur-refuge et comme valeur de spéculation. « A côté de l'or, des devises étrangères, des valeurs boursières, des autres catégories d'objets rares, la peinture a servi à placer un avoir qu'il fallait protéger contre l'inflation et dérober au contrôle de l'Etat. Le tableau peut se dissimuler et s'échanger aisément, entrer dans un circuit clandestin qui échappe à la reconnaissance du fisc. Il peut être non seulement l'objet mais le moyen d'un trafic international (...). Malaises économiques, profits illicites, pénuries et rationnement des biens de consommation, recherche de valeurs refuges pouvant entrer dans un circuit de fraude fiscale ont favorisé l'extension du marché de la peinture » (R. Moulin, op. cit. p. 40-41).

Après la seconde guerre une nouvelle vague de dégradation déferle sur toutes les entreprises intellectuelles. L'évolution de la peinture se définit par un bouillonnement de tentatives, de recherches et de mouvements contraires, plus ou moins éphémères. Une basculation qui, dans son ensemble, sépare la peinture de tout ce qui l'a précédé par une sorte d'abîme prémédité. Le salon de l'Automne de 1944 représente une quasi révision des valeurs. Dès la fin de la guerre se présente un art qui s'oppose à la tradition, faisant table rase du passé et se risquant dans un avenir à peine perceptible.

L'après-guerre marque une sorte de rupture nette dans la peinture. Les formes abstraites ne connaissent presque pas de continuité et semblent s'opposer à l'abstraction telle qu'elle était conçue en 1930. Opposition qui s'opère à travers l'étendue des recherches effectuées, le nombre grandissant des peintres et les transformations subies par la forme depuis une vingtaine d'années.

La peinture abstraite semble lutter contre une profonde hostilité, fait croire qu'elle allait battre en retraite, céder face aux coups venant de l'extérieur et de sa propre anémie intérieure. L'expérience dadaïste, en désarticulant le phénomène art, en le dépeçant aussi farouchement avait poussé la ruine des valeurs assez loin pour qu'aucune question de théorie ne se pose jamais. Pourtant, malgré l'attitude allemande pendant l'occupation, les recherches abstraites se poursuivent dans la clandestinité. En 1945, les résultats de cette activité clandestine aboutissent à l'exposition de l'Art concret. En même temps, d'autres galeries sont créées. L'enchevêtrement des valeurs esthétiques et des valeurs financières devient de plus en plus dense au fur et à mesure que le marché s'épanouissait dans le monopole et la spéculation.

« Parallèlement à la commercialisation de l'art s'est effectué l'appropriation du public. Les amateurs de peinture savaient que la génialité à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle avait régulièrement provoqué le scandale. La tentation était grande de tenir, dès lors, le scandaleux pour génial. La rationalisation du marché et l'adhésion qu'une fraction de la clientèle – se fondant sur un précédent historique – a accordé aux formes aventureuses de l'art sont à l'origine de l'euphorie du second après guerre » (R. Moulin, op. cit. p. 47).

Commercialisation et appropriation ne sont pas, certes, les seuls faits à retenir de cette date. L'année 1945, qui commence avec la diffusion de la « Pin up Girl » dans le monde par l'armée américaine, voit se dérouler le suicide d'Hitler, la capitulation de l'armée allemande, celle du Japon, et comble de la destruction, la première bombe atomique lancée par les américains sur Hiroshima, massacrant plus de 150.000 victimes ! Puis le Congrès de Yalta au cours duquel les grandes superpuissances se sont partagées le monde ... A chacun son idéologie, son champ de bataille et son arme, déclarée ou clandestine.

En même temps, il est curieux de voir comment l'art abstrait reprend une nouvelle vigueur avec les Etats-Unis qui entrent magistralement sur scène.

En 1946 s'ouvre à Paris le Salon des réalités nouvelles, réunissant un millier de tableaux non figuratifs. Dès cette date, les tendances multiples, prolifèrent sans arrêt, les journaux quotidiens et hebdomadaires se sont largement ouverts à la critique d'art chantant les louanges de l'abstrait. La même année voit une très forte expansion du surréalisme à New York. Les années de guerre qui marquent une coupure ou un temps d'arrêt dans l'évolution de la vie artistique, semble être particulièrement favorable à l'évolution et au développement des artistes américains. New York était alors le seul centre artistique vivant et, tel qu'on le verra plus loin, c'est aux Etats-Unis qu'iront se réfugier plusieurs peintres européens dont la présence devait jouer un rôle décisif dans la conversion des jeunes peintres, qui allaient bientôt aboutir, Pollock en tête, à une vision insensée de l'art.

L'année d'après se forme à New York l'Association d'artistes d'avant-garde dite « The Club ». Mais l'année 47 ne comporte pas seulement cet évènement artistique : c'est aussi le plan Marshall, la guerre d'Indochine et surtout le partage de la Palestine, qui sera suivi, l'année d'après, par la création d'une imposture : « L'Etat d'Israël ».

1948 marque une année de combat sur tous les plans. Mais, chose étrange, en même temps que cette expansion imposée, l'art abstrait se voit vivement attaqué, voire mis à l'index. Nombreux sont ceux qui entrevoient le jeu qui se mène de loin et accusent les artistes d'être « vendus » aux américains. R. Maublanc, Céline, Guazava, Coston, Pemjean, Gimpel, Mauclair ne sont que des noms parmi tant d'autres qui hurlèrent de concert en mettant le doigt sur la piste, mais quel n'a été le prix qu'ils ont payé pour avoir touché la vérité, pour avoir trouvé un fil conducteur ! L'hypothèse destruction-guerre-Amérique se dessinait déjà et sera à l'origine de plusieurs attaques.

C'est dans cette atmosphère que paraît la peinture de geste ou « Action Painting » comme la baptisera le critique juif américain Harold Rosenberg, dans un article publié dans la revue *Art News* en décembre 1952. Cette tendance est considérée comme l'apport par excellence que les américains ont donné à l'art contemporain en le dévidant de tout sens et de toute logique.

En France, le revirement se manifeste avec force dans les peintures que l'Allemand, connu sous le pseudonyme de Wols, exécute entre 1946 et 1951. Certains ont cru qu'avec cet art informel, l'art était à l'aube de la grande révolution esthétique et picturale qui n'ait jamais existé.

Vers les années 1950 commence le déploiement calligraphique, en éjectant la couleur directement du tube sur la toile. Mais cette forme d'expression technique n'étant pas soutenue par une charge émotionnelle succomba à sa propre monotonie. La peinture finit par résorber l'expression informelle et la répétition la vide de sa substance.

Il est bien évident que l'art abstrait, n'étant en réalité que des procédés techniques décoratives, dévidés de tout sens, ne se prolonge que grâce à toute cette étendue de pseudo-recherches plastiques orchestrées et soutenues, afin de surprendre par sa « nouveauté » et de ne pas devenir victime de l'étroitesse de ses limites. Voilà pourquoi les artistes s'ingénient à multiplier les matériaux employés, à les dissimuler, à les fondre, à créer des aspects qui se renouvellent perpétuellement. Cependant, plus ils s'acharnent à éviter la monotonie, plus ils tombent dans l'artifice.

Face à cet innombrable amas de productivité et d'appellations, on ne peut voir que la confusion esthétique dans laquelle on s'égaré comme dans un labyrinthe. Pourtant, malgré cette déroutante confusion du non-sens le jeu se mène, continue pompeusement, pour lancer les « poulains », comme on les appelle. Le cas Poliakoff, aux États-Unis, est un des plus spectaculaires : Longtemps négligé, même par ses confrères il apparaît soudain en 1954. « Bientôt il put donner des réceptions dans son appartement (...), puis il embauche un chauffeur à casquette pour sa Rolls Royce. Enfin il eut son écurie de course comme son compatriote Tétrétkovitch. Cette réussite spectaculaire fit prendre l'art abstrait au sérieux par beaucoup d'hésitants » (Ragon, op. cit. p.42).

En 1956, l'inquiétude européenne était loin d'être apaisée. Déjà les premiers essais de la bombe à hydrogène avaient lieu en 1952. L'Union Soviétique dispose de la bombe

atomique et crée, en 1955, le Pacte de Varsovie pour faire face à l'OTAN, Pacte de l'Atlantique Nord, signé en 1949 et auquel l'Allemagne Fédérale devait se joindre cette même année. A cette extrême tension sur le plan international correspond une extrême poussée de la technologie des armements non-conventionnels. Sur le plan économique, le jeu se mène avec un même élan.

La situation économique, caractérisée par l'absence d'impôt sur la plus-value de capital, anime les transactions spéculatives et fait connaître, aux années cinquante, une vraie fièvre sur les œuvres d'art. Le mouvement de hausse généralise aussi la pratique du contrat de monopole et la commercialisation des artistes abstraits. La percée des prix a été faite entre 1945 et 1950. « Elle a été décisive, rapide, sensible d'un mois sur l'autre, entre 1954 et 1956. L'escalade des prix a continué jusqu'en 1959-1960, année où la postérité paraît avoir été maximale » (R. Moulin, op. cit. p. 466).

Décisive, rapide et sensible, certes, puisque l'éloge de la gaucherie, l'anéantissement de l'adresse artistique, font de l'œuvre un produit du hasard, le l'accidentel, de l'inconscient et des forces obscurs, puisque briser volontairement toutes les attaches de la logique, de l'adresse du métier, devient le critère et atteint le sommet de l'embrouillement vers les années 1960.

« Action Painting », peinture gestuelle, « Happening », « Body art », etc. ne sont en fait que l'abolition préméditée de tout art et de tout savoir. Ces théories les plus confuses, les plus alambriquées et les plus absurdes furent invoquées pour expliquer, justifier et imposer la dite « Révolution abstraite ». Révolution qui se voit couronnée par l'introduction de l'école de New York à Paris.

Déjà depuis la moitié du siècle l'objet représenté par les artistes n'était plus le signe figuratif ou le signe non-figuratif, abstrait, mais le signe en général. Tous les signes avec toutes les variantes non-peintes jusqu'alors, multipliés, et cohabitant sur un même support étaient admissibles. D'où le problème de la mécanique de l'art plastique. Problème qui a donné naissance à une nouvelle confusion, voire à de nouvelles falsifications qui empêchent de conserver une vision nette de l'évolution de la peinture.

Flattés ou plutôt abusés par quelques critiques ambitieux et sans nul fondement, nombreux sont les peintres qui, ignorant les limites de l'utilisation de la mécanique de l'art, s'élancent d'une manière déréglée dans le domaine du non-sens. « Après un moment de flottement, écrit Rablin, et malgré l'intense *marketing* qui entoura ces artistes dévoyés dans la dimension inférieure de l'art, celle de la mécanique, travaillée d'une manière quasi maniaque, les véritables connaisseurs de l'art plastique reconnurent finalement derrière ces matériaux quelque fois peu surprenants, les vieilles formes abstraites, voire même (sic) encore pire, les formes figuratives qui avaient été épuisées par les vrais créateurs de ces formes dans le passé » (in *Pour comprendre les formes de l'art moderne* p. 14).

Cependant la crise continue à fomentier... Si la période des années cinquante représente la période des malentendus, une dizaine d'années plus tard les problèmes se posent avec plus d'acuité, d'intensité et de clarté. La crise esthétique qui éclata aux alentours de 1960, parallèlement à la crise commerciale, fut en effet à l'origine de plusieurs confusions, puisqu'elle se caractérisait par une remise en question des tendances artistiques abstraites. « On enterra alors un peu vite l'art dit abstrait qui, en la personne de ses maîtres, se portait fort bien » (Rablin, op.cit.).

Entre 1962 et 1963, l'art abstrait connaît une baisse de 40 %. C'est ce qu'annonce le Figaro du samedi 6 octobre 1962, en ajoutant qu'à New York, « Le Musée d'Art Moderne a présenté cette année, pour la première fois, une exposition d'art figuratif. Les responsables de beaucoup de galeries ne soutiennent plus que tout à fait artificiellement le marché de l'abstrait ».

La baisse va s'accroissant de 60 à 80 % : « Tout cela commence à se savoir à Paris, malgré la conspiration du silence entretenue par les galeries « pensantes » qui voudraient bien que ces nouvelles alarmistes ne s'abruissent pas avant qu'elles aient pu prendre leurs dispositions. Depuis l'hiver dernier, les amateurs – qui sont souvent de simples spéculateurs – ont la puce à l'oreille. N'a-t-on pas vu, sous le marteau de Me Rheims, des Signac, des Renoir et des Monet faire des enchères fracassantes alors qu'un Mathieu, qui cotait encore ses deux millions il y a peu, ne trouvait pas preneur à 800.000 anciens francs. Depuis, le mouvement n'a cessé de se précipiter. A l'heure actuelle, la peinture abstraite accuse une baisse qui va de 60 à 80 % ».

D'un autre côté, ce que la revue *Art* publie dans son N° 888, sous la plume de R. Charmet est absolument intéressant dans la mesure où il révèle la situation à cette époque ainsi que la nouvelle orientation :

« Le triomphe de l'art abstrait est évident depuis plusieurs années. Aussi la réaction était-elle inévitable. Voici que les signes se multiplient à tel point que le phénomène prend les allures d'un raz de marée. On sait maintenant que les grands collectionneurs américains qui pèsent puissamment sur le marché des arts, un Robert Lehmann, un Rockefeller, un Huntington-Hartford, un Daniel, ont vendu par centaines leurs œuvres abstraites. Ce mois-ci les galeries rouvrent leurs portes et l'on ne peut pas remarquer le recul considérable des expositions d'art non-figuratif : moins d'un quart, contre la moitié pendant la saison précédente. Un prix d'avant-garde, le prix Mangin, a été décerné, ces jours-ci. Les directives fixées aux candidats sont caractéristiques : Nous désirons donner à ce prix une tendance figurative. Car nous pensons que dans la génération des artistes que nous recherchons, une nouvelle expression tend à se dégager.

« Chez les théoriciens et les critiques, les signes ne sont pas moins manifestes. L'un des plus lucides exégètes de l'abstrait, Georges Duthuit, dans son ouvrage approfondi sur *L'Image en souffrance*, aboutit à une condamnation catégorique sur laquelle un silence prudent a été observé dans les milieux avancés. Bazaine, l'un des meilleurs peintres abstraits en même temps qu'écrivain réfléchi, a également rejeté sans ambages la non-figuration. Il n'est pas jusqu'à un journal, tribune des tendances les plus extrêmes, où l'on lise le 2 juillet dernier : En 1962 un abstraitisme dictatorial semble bien avoir cessé de tenir le haut du pavé.

« Dès lors, de graves problèmes se posent. Jusqu'où ira cette révision ? Qu'est-ce qui prendra la place d'un art en état de crise ? ».

A la fièvre des années 1950 succède depuis 1962 un état de prudence : la demande se dérobe. L'origine directe de cette crise c'est la crise de Wall street, suivie, deux mois plus tard, à Londres, en mai 1962 d'un incident significatif lors d'une vente chez Sotheby, deux toiles abstraites, l'une de Miro et l'autre de Staël ont été retirées faute d'acquéreur. C'est simple ou ordinaire, dira-t-on. Mais en réalité c'était dû à un fait précis : quelques uns des plus grands collectionneurs américains tels R. Lehmann, Rockefeller, Huntington, Hartford, Daniel Bright et autres, se sont séparés de leurs toiles abstraites.

Le jeu n'était point gratuit : ils se sont débarrassés de leurs collections pour faire baisser le prix en Europe, puis ouvrent deux cents galeries à New York pour lancer les artistes américains avec les tendances les plus insensées. Si jusque là l'Amérique jouait le rôle d'acheteur armé d'un fort pouvoir d'achat à l'égard du marché parisien, elle ne tarde pas à se mettre en devoir de devenir elle-même et son propre fournisseur et le grand exportateur vers l'Europe et les autres pays.

Cette nouvelle puissance concurrentielle des Etats-Unis déchaîne en France des campagnes de presses jamais vues jusqu'alors : ce nouveau jeu américain ne sera que dénoncé sous une grande variété de titres accusateurs : « L'impérialisme américain », « La cinquième colonne américaine », « Les complots étrangers », etc. Ce qu'A. Parinaud écrit en 1964 est très clair : « Le Pop Art est une sorte d'arme secrète anglo-américaine. Il s'inscrit, vingt ans après, dans la ligne de force naturelle du Coca-Cola, comme un test de l'américanisation de l'esprit et des mœurs (...). C'est une grande rivalité, aussi impérialiste et impitoyable que la guerre froide qui va se régler dans les mois venir et qui décidera de beaucoup de choses » (*Galerie de Arts*, N° 18, p. 9). Dès lors, l'américanisation de l'esprit et des mœurs n'est plus chose inconnue ou inaperçue. L'année 1964 voit de vives querelles entre l'Ecole de Paris et celle de New York. Cette bousculade de tendances paraît sans lendemain puisqu'on a vite aperçu les facilités que celles-ci entretenaient et perçaient à jour la duperie sur laquelle des artistes essayaient de prospérer. Cependant, l'abstraction se trouve soutenue par les tenants du pouvoir officiel dans la plupart des pays.

Après les explosions de la jeunesse en 1968, un peu partout, une grande interrogation est posée concernant les fins des sociétés européennes, voire celles de la vie même.

Cet indescriptible désarroi est causé par toute une suite de faillites, à partir des espoirs de la Renaissance jusqu'aux promesses fallacieuses de la science et du progrès au XXe siècle. Promesses qui voient comme résultat : la destruction de l'homme, de l'environnement et du rêve – d'où l'immense besoin de rechercher de nouveaux rapports entre l'homme et la nature, l'homme et la société, et même entre l'homme et le rêve...

Vers les années 1970, on voit un certain retour au métier et au figuratif, mais les « auteurs de cette tragi-bouffonnerie », comme les appelle J. Clair, ne s'étaient pas rendus compte qu'en évacuant le problème de la représentation, en favorisant la spontanéité démoniaque, le bricolage saugrenue ou la mise en scène du non-sens technique, ils ont aussi évacué le problème du métier ! « De la gestualité abstraite des années d'après guerre, écrit-il, au spray monochrome de la néo-abstraction des années 70, c'est à un dépérissement inouï de l'art de peindre auquel on aura assisté. L'étonnante somme de connaissances qu'avait patiemment accumulée au cours des siècles *l'art pingendi* s'est réduit en moins de 30 ans à n'être plus qu'un assez misérable tours de main (...). Conscients de cette perte fantastique (...), nombreux sont les peintres qui réapprennent aujourd'hui les rudiments de leur art » (op. cit. p. 119).

Du point de vu politique et économique, les politiciens adoptaient des attitudes variées quant à la crise : certains avaient promis plusieurs fois la sortie de cette impasse, d'autres disaient qu'il s'agissait d'une longue épreuve, tandis qu'un troisième groupe niait même qu'il y eut une crise !

Crise énergétique, problème du chômage et de l'inflation, instabilité monétaire, contraintes commerciales, etc. L'espace mondial était en pleine redistribution : la

géopolitique passait à ce qu'on appelle la spatiopolitique, concept plus vaste et plus englobant. Cependant le Jeu se poursuivait dans les domaines artistiques prenant d'autres tournures.

Si dans les années 1930 la puissance américaine est devenue la plus grande puissance mondiale, vers la fin des années 1979 non seulement on doutait de l'Amérique, mais elle était déjà mise à l'index à cause de ses perspectives. En 1932, la civilisation industrielle occidentale traversait un âge critique, dans lequel puissance et désarroi s'exacerbaient, un âge dans lequel la connaissance et l'incertitude prenaient des dimensions vertigineuses. L'angoisse était la plus grande résultante qu'avait dégénéré ce mécanisme industriel. Aux débuts des années 1980, la situation est non seulement analogue mais un dénominateur commun semble mener le plus grand désordre intellectuel qu'on puisse concevoir.

Tout semble éphémère et passager, rien de solide ou rien qui fonde. Une standardisation imposée un peu partout mène à la perte inaperçue de l'authenticité traditionnelle de chaque pays. Une extraordinaire et inconcevable fermentation remet toujours en question les problèmes de la veille tandis que d'autres, aussi déroutants, sont inlassablement inventés par des phraséologues prodigieusement actifs.

Entretemps, une surproduction de textes et d'œuvres submerge le marché, une surproduction sans mesure avec la capacité de consommation.

\* \* \*

Si tel était l'aspect global de l'acheminement de l'art abstrait, il est intéressant de suivre son itinéraire dans les principaux pays, afin de déceler les similitudes et les points de repère de son expansion.

Au XXe siècle, l'art russe présente des tendances très différentes qui ont été profondément marquées par la situation politico-sociale du pays. En 1910, Larionov forme un groupement d'avant-garde intitulé le « Valet de Carreau ». En cette même année, Kandinsky, russe émigré en Berlin, peint le premier tableau de l'art abstrait. A la même époque, Stchoukine et Morosof, deux grands amateurs russes, achètent une grande collection de peintres français d'avant-garde, dont Matisse, Picasso et Derain.

Dès cette période, les peintres russes s'orientent vers les audaces les plus extrêmes. Il est étrange de remarquer qu'au début de la Révolution soviétique le gouvernement accueillait ces artistes avec faveur et leur accordait la direction des organismes d'Etat. C'est ainsi que Chagall et Kandinsky jouent un rôle important en favorisant l'expansion des tendances abstraites et en créant des musées pour cet art moderne. Un grand groupement d'artistes se forme, mais en 1921, le gouvernement soviétique change complètement de tendance, adopte le réalisme socialiste et proscriit les artistes abstraits. C'est pourquoi tous doivent s'exiler en Allemagne, en France et aux Etats-Unis.

Il est curieux de voir que ces artistes, d'origine slave ou juive, feront une belle carrière en formant l'école de Paris. Citons entre tant d'autres : Soutine, Kikoïne, Zack, Poliakoff, Garbell et Charchoune. Tous ces noms révèlent que la contribution des Russes blancs, réexportés à leur pays, a été considérable à l'art moderne. Elle s'est manifestée à travers les premières expériences abstraites et leur développement.

En France, la peinture voit un divorce grandissant entre le public et les artistes à la fin du XIXe siècle. C'est Napoléon III qui trancha la situation, face au tollé soulevé par le jury en 1863, et décida d'exposer les œuvres écartées par les membres de ce jury. Ainsi naquit le fameux Salon des Refusés où fut exposé *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Tableau qui inaugure l'art moderne caractérisé, alors, par l'abandon de tout ce qui donne l'illusion du réel.

En 1874, la première exposition des Impressionnistes marque la première grande fissure officielle dans l'évolution de l'art français. En 1888 Gauguin invente le synthétisme et Cézanne réinvente le langage de la peinture. Suivent le néo-impressionnisme, le symbolisme, les Nabis, et le Fauvisme qui parut comme le feu d'artifice le plus éclatant de l'époque.

Le public, en 1911, est secoué en vrac avec la première exposition des cubistes menés par Picasso et Braque, jouant sur l'espace à deux dimensions de la toile. Ce qui fut considéré comme la plus grande révolution plastique tentée depuis la Renaissance. Après la première guerre mondiale des tentatives de l'art abstrait, qui avaient déjà paru dès 1911-1912, s'imposent fermement. En même temps, l'école naïve fait magistralement son entrée en groupant de nombreux adeptes mais surtout les mêmes noms.

L'immense rupture causée par la guerre est tapageusement présentée dans tout l'édifice social par le mouvement Dada qui, dès ses primes débuts, prend une extension internationale de Sabotage.

Le mouvement le plus important de l'entre-deux guerres est le Surréalisme qui, tel le précédent, se révèle international. Dès cette période disparaissent nationalisme, individualisme, historicité et couleur locale : aucune différenciation de nature ou d'expression ne peut plus être rétablie parmi les peintres. Qu'un tableau soit signé par l'allemand Max Ernst, par le Catalan Joan Miro, par le Roumain Brauner, par les français Tanguy ou Braque, rien ne le précisera que la lecture de la signature !

L'école de Paris marque un mélange encore plus vaste d'autant plus que la plupart de ses peintres sont des juifs. Quand elle est apparue, au premier quart du siècle, entre 1905 et 1925, on lui a donné un sens très restreint, désignant un nombre de peintres d'origine étrangère, de l'Europe centrale, émigré à Montparnasse. Ce groupe comprenait Chagall, Pascin, Soutine, Modigliani, auxquels se joignirent quelques polonais tels Zack, Krénègne, Gottlieb, l'ukrainien Mintchine et le lituanien Max Band. Il est intéressant de voir, comme le dit R. Charmet que « tous étaient d'origine juive » (*Dictionnaire de l'art contemporain*, p. 215).

Ensuite, on a assez vite joint à ce groupe les autres étrangers installés à Paris, comme le demi-juif Picasso, Gris et Foujita, ayant pris part au mouvement moderne. Ce qui fit paraître la capitale française comme le centre où se jouaient et se broyaient les destinés de l'art moderne.

Ce phénomène d'osmose ou plutôt d'anéantissement de la personnalité nationale, trouve sa confirmation avec la formation du groupe intitulé « Cercle et Carré », fondé en 1929, ayant pour but de rassembler tous les tenants de l'art abstrait. Groupe qui sera suivi, l'année d'après, par celui de « L'abstraction-Création ».

Au lendemain de la seconde guerre mondiale les membres de ces groupes plongeront, chacun à sa façon, dans une surenchère du langage abstrait. Le public, choqué, regarde et tourne le los à toutes ces tendances qui étaient étouffées par l'occupation. Vers 1960, la fissure est catégorique. Comme dans tous les pays d'Europe, les groupes se succèdent, se pressent, se bousculent, s'opposent. Une coexistence inouïe de tendances caractérise cette période, au cours de laquelle on voit se former l'école de New York, dans un but aussi polémique que commerciale sur le plan local et international.

En Allemagne, c'est le mouvement dit « Die Brücke » (Le Pont), fondé en 1905, qui marque le point de départ de l'art moderne. Les fondateurs de ce mouvement, d'une grande analogie avec le Fauvisme, avaient le but de faire le lien entre les différentes tendances d'avant-garde de l'époque. C'est la période où l'Allemagne devient, pour quelques années, un des plus grands réservoirs européens d'œuvres des peuples primitifs.

Quatre ans auparavant, Kandinsky, russe blanc qui sera nationalisé allemand en 1928, puis nationalisé français en 1939, avait déjà fondé sa propre école en 1901 dite la « Phalanx ». Ecole qu'il dissoudra en 1904 pour entreprendre une longue tournée avant de s'installer à Munich, où il loue un grand quatre pièces... C'est là qu'il découvre son fameux tableau, posé à l'envers et qui l'incite à supprimer le contenu de la peinture ! L'aquarelle qu'il peint en 1910 inaugure le règne de l'art abstrait et groupe autour de lui un rassemblement intitulé « Der Blau Reiter » (Le Cavalier Bleu).

Ces deux groupes, avec le groupe berlinois de la « Neue Sezession », avaient imposé définitivement, en 1912, l'entrée de l'art abstrait en Allemagne, grâce à une grande et mémorable exposition à Munich dans laquelle abondaient les œuvres de Picasso, Braque, Derain, Delaunay, Malevitch, Larionov, etc.

L'effondrement militaire de l'Allemagne favorise l'expansion et la stabilisation de ces tendances. En 1919, Gropius fonde le « Bauhaus » à Weimar. Il déploie une gigantesque activité pour répandre l'abstraction dans les arts les plus divers, dirigés tous par l'esprit du constructivisme. Le rayonnement de cet Institut se répandit dans le monde entier. Mais en 1923, le Bauhaus dû se transformer à Dessau, d'où il fut expulsé par les Nazis en 1933.

Il est curieux de voir comment la plupart de ces maîtres se réfugièrent aux Etats-Unis, et, en 1937, ce même Gropius, accompagné de Feininger et de Moholy-Nagy, fondèrent le New Bauhaus à Chicago. « L'ambition de cet organisme, exprimée dans le manifeste inaugural, était d'unir harmonieusement architecture, sculpture et peinture, écrit R. Charmet, alors que la conclusion proclamait : « Notre but final, mais encore lointain, c'est l'œuvre d'art unitaire Le Grand Œuvre – où ne persistera aucune distinction entre l'art monumental et l'art décoratif » (op. cit. p. 28).

Ce qui arrête notre attention dans cette citation, ce n'est pas seulement l'effacement prémédité de toute distinction entre deux arts nettement différents, mais c'est aussi et surtout l'expression *Grand Œuvre* (en majuscule) qui est une expression purement maçonnique, à laquelle nous reviendrons plus loin.

La venue au pouvoir des Nazis porte un coup terrible à la peinture moderne allemande considérée par les nouveaux dirigeants comme « art dégénéré ». Elle fut détruite ou interdite. Les Nazis ont dissous le Bauhaus dont les membres s'exilèrent aux Etats-Unis.

Les années cinquante marquent une transition : les œuvres de cette génération s'intègrent au mouvement abstrait international et tous les courants, jusqu'aux plus audacieux de la modernité, auront de fervents adeptes.

En Italie, c'est en 1909 qu'éclate soudainement le « bombe » du futurisme, lancée par Marinetti. Ce mouvement, d'abord littéraire, fut largement pratiqué par les peintres futuristes qui voulaient exprimer, par tous les moyens, le dynamisme particulier du monde moderne, pratiquant une rupture totale avec le passé, grâce à une passion agressive de la couleur, de l'insertion d'inscriptions ou d'objets collés sur les tableaux.

Avec ce mouvement anarchique, l'Italie se trouve à l'avant-garde de la peinture européenne. Marinetti sera le héraut de la Révolution à venir... Il ira d'abord l'annoncer à Moscou en 1914, puis vingt ans plus tard, il ira la chanter à Berlin !

En même temps, De Chirico lance sa « Pittura metafisica » (Peinture métaphysique) en 1911. Lecteur assidu de Schopenhauer, de Weininger et de Nietzsche, De Chirico entrevoit les prémices d'un art humain, exprimant le côté spectral des choses. « Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle, il faut qu'elle sorte complètement de l'humain ; le bon sens et le logique y feront défaut » dit-il.

En 1922 le mouvement se disperse et la plupart de ses membres, peintres ou poètes, se retrouveront dans le Surréalisme. Au lendemain de la première guerre mondiale, quelques futuristes se rallient au fascisme, ce qui « freina » l'évolution du mouvement. Le second futurisme, cristallisé en 1928, ne trouva son expansion qu'en s'éloignant de la ligne culturelle du fascisme et en se lançant nettement dans l'abstraction.

Dès 1933, les expositions de l'art moderne se propagent, mais ce n'est qu'en 1935 qu'a lieu la première grande exposition des peintres abstraits. Avec les débuts des hostilités de la deuxième guerre mondiale on assiste à un certain durcissement de cette propagation de l'abstrait. La revue artistique *Corrente*, fondée en 1938, fut interdite le 10 juin 1940, lors de l'entrée en guerre de l'Italie.

En 1948, l'éclatement abstrait atteint son comble. Au début des années soixante, comme partout en Europe, le développement artistique connaît une brusque accélération. Un débordement de l'abstraction dans lequel le Pop Art américain trouve une place magistrale.

En Angleterre, la peinture académique se voit battre en brèche au XXe siècle avec la formation du « Camden Town group » en 1913. Le premier groupe avait pour but de réagir contre l'attitude des peintres et critiques d'art anglais hostiles aux idées novatrices qui prédominaient en Europe, le second, bien que son existence fut éphémère, provoqua l'explosion révolutionnaire du Vorticisme qui voulait élaborer, comme le dit son créateur, Wyndham Lewis, « un langage visuel aussi abstrait que la musique ».

Dans la période de l'entre-deux-guerres, ce sont les idées et les courants de l'école de Paris qui dominent. Après la Seconde guerre mondiale, l'œuvre de Francis Bacon connaît son apogée avec toutes les images d'horreur, d'obscénité et de désespoir qu'elle renferme. Vers 1950, le champ des activités artistiques s'élargit soudain et l'influence de l'école américaine prédomine en s'imposant pompeusement. C'est en Angleterre que le terme du

Pop Art fut prononcé pour la première fois entre 1955 et 1956, pour être repris ensuite aux Etats-Unis avec l'expansion ahurissante qu'on lui connaît. Les œuvres Pop ont largement puisé dans les principes des collages dadaïstes, à quoi les artistes ajoutent leur recours au folklore des grandes villes pour se donner une sorte de racines, d'historicité ou d'authenticité.

L'apport culturel du peuple juif dans le domaine des arts plastiques, et surtout dans celui de la peinture, est très réduit. Cette limitation est due au deuxième commandement du Décalogue où il est dit spécifiquement : « Tu ne feras point d'idoles, ni une image quelconque de ce qui est en haut dans le ciel ou en bas sur la terre ou dans les eaux au-dessous de la terre ». On a cru pendant longtemps qu'il s'agissait d'une interdiction catégorique, mais l'interprétation a provoqué des gloses permettant la naissance d'une iconographie. L'idée qui a prédominé jusqu'au début du XXe siècle considérait les juifs comme un « peuple sans image ». Les travaux de recherches effectués au début du siècle font découvrir des extraits de textes autorisant les images mais proscrivant la sculpture.

Dès l'antiquité, la peinture juive s'est développée en fonction de la décoration des synagogues. Au milieu du XIIe siècle, les autorités rabbiniques interdisent la figuration des animaux dans les synagogues. Le travail des peintres se limita aux enluminures des manuscrits hébraïques. Leur style en est conforme à celui qui était alors pratiqué dans les pays où les communautés juives étaient installées.

Avec le XIXe siècle, considéré le « siècle de l'émancipation » des juifs, on assiste à une grande diffusion de la peinture dans les milieux de la Diaspora. Un changement catégorique s'opère même dans l'interprétation des textes sacrés, puisqu'on voit les juifs prendre part aux divers courants artistiques nationaux et adopter, sans distinction, tous les genres pratiqués pour ne rien dire des mouvements qu'ils ont lancés.

Au début du siècle, de nombreux peintres juifs cherchent refuge en France et deviennent les membres très actifs de l'école de Paris. Ces mêmes immigrants contribueront à jeter les bases de plusieurs mouvements puis constitueront les bases d'une peinture nationale israélienne.

L'apport juif, qui ne se caractérise ni par les thèmes ni par un mysticisme quelconque, se trouve dès lors, orienté avant tout à satisfaire l'esprit des mouvements qu'il lançait. En Israël, l'histoire de la peinture se situe avant la première guerre mondiale, lorsqu'un nombre d'artistes émigrèrent soit par idéal sioniste, soit pour fuir les pogroms.

L'école des Beaux-arts Bezalel est fondée en 1906, la même année qui voit la création du Musée national Bezalel, à Jérusalem, et fait partie du Musée d'Israël à partir de 1965. Après la première guerre mondiale un nouveau climat se crée avec la grande vague d'émigration juive. En 1923, les élèves de l'Ecole Bezalel créent « l'Association des Artistes juifs », qui prit plus tard le nom « d'Association des peintres et des sculpteurs Juifs », qui perpétuent les mouvements abstraits et les nombreuses instances des années cinquante.

La création du Musée de Tel Avive, en 1931, fait date dans l'histoire de la peinture israélienne. Les expositions qui y sont tenues dès 1932 sont en rapport direct avec l'école de Paris sous l'égide de Soutine. Après la prise du pouvoir par les Nazis, en Allemagne, plusieurs artistes de l'Europe centrale vinrent s'installer à Jérusalem pour fuir les

persécutions. Les nouveaux venus étaient des peintres d'avant-garde, déjà formé dans le « Bauhaus » ou ailleurs.

Au cours de la décennie qui s'étend entre 1933 et 1943, toutes les formes de l'art moderne se trouvent représentées en Israël. L'arrivée de Marcel Janco en 1942, qui fut l'un des fondateurs du dadaïsme en Suisse, marque une date capitale. Il fonde un village d'artistes à Ein Hod considéré comme l'un des centres artistiques modernes les plus actifs.

La deuxième guerre mondiale et le manque de communication qu'elle impose avec l'Europe n'entame en rien à la vie artistique d'Israël. En 1948, un mouvement d'avant-garde, « Horizons Nouveaux », est formé. Pendant une quinzaine d'années il ne cessera d'organiser des expositions exclusivement consacrées à l'art abstrait. Les années cinquante voient la première génération de peintres entièrement formés dans les écoles d'Israël, au sein de la grande diversité de courants abstraits qui, dès 1948, date de la formation de l'Etat colonisateur d'Israël, sont la seule forme d'art qui prédomine. A partir des années soixante, c'est le même déferlement du Pop Art, que l'on voit un peu partout.

En Amérique, l'histoire de la peinture est aussi récente que la formation du pays. Elle remonte au XVIIe siècle finissant. Mais vu l'importance du rôle qu'elle a joué et son rapport essentiel avec l'hypothèse de cette étude, c'est au dernier chapitre que l'on verra de près son évolution qui alla, en un rien de temps, de la simple dépendance imitative à la suprématie prédominante exportée et imposée.

\* \* \*

Afin de donner tout le relief requis à cet itinéraire chronologique, il semble nécessaire de faire un bref aperçu des principaux courants de l'art moderne, à ne citer que l'Expressionnisme, le Dadaïsme, le Surréalisme et le Pop Art.

Le mot expressionnisme a été créé par les Allemands. Il désigne toutes les manifestations révolutionnaires de l'art entre 1910 et 1920, et a été répandu par Herwarth Walden, éditeur de la revue *Der Sturm*, particulièrement avant et après la première guerre mondiale.

Cette tendance met l'accent sur la violence spontanée et révoltée de l'expression artistique, sur l'autonomie plastique et la déformation du style, sur l'individualisme des artistes poussé volontiers aux limites de la folie. Un premier vogue avait déjà par à la fin du XIXe siècle mais n'a presque rien à voir avec la deuxième, celle du début du XXe siècle, qui prend naissance en Allemagne. Elle ne se répand en France qu'avec l'arrivée à Paris des artistes juifs dont certains sont des émigrés ou des expulsés de la Russie. Modigliani, Soutine, Chagall et Pascin sont ceux qui ont donné l'accent le plus virulent à l'école de Paris. Ce mouvement apparaît comme le ferment le plus constant et le plus vigoureux de l'art, de la littérature, de la musique et du cinéma du vingtième siècle. L'esprit de mystification ou de violence anarchique qui accompagnait sa naissance relève du désordre des esprits qui régnait pendant la guerre ainsi que du besoin de renverser un ordre social et moral en faillite.

Du point de vue esthétique, le but de ce groupe d'artistes était de détruire et de nier toutes les formes de l'art par un appel systématique à l'absurdité et à l'arbitraire. En même

temps que cela se passait à Paris et en Allemagne, où l'agitation débordait le cadre de la capitale pour des manifestations révolutionnaires politiques, le même mouvement prônait à New York. En 1918, en pleine guerre paraît le Manifeste où s'affirmait la force destructive de l'entreprise. Partout des expositions dadaïstes poussaient l'expression jusqu'au blasphème et jusqu'à l'obscénité. Entretemps, d'autres mouvements ou subdivisions faisaient successivement leur apparition telle le Collage, le Frottage, le Grattage, l'Assemblage etc. Une partie de tous ces procédés retrouva une continuité après 1960 dans le Pop Art.

Le Futurisme fut un mouvement artistique et littéraire qui parut en Italie en 1909 et passe pour le plus révolutionnaire et le plus radical des mouvements de l'époque, affirmant la primauté de la vitesse. Apollinaire et d'autres écrivains se rallièrent au mouvement. La poésie et le théâtre connurent des expressions futuristes. Cependant, la première guerre mondiale amena sa désintégration rapide. violemment polémique, suivi de démonstrations tumultueuses. Le Futurisme prétend abolir l'art du passé, et réclame la destruction des musées. Il a exercé une influence d'une âpreté violente et passe pour une des premières versions du Dadaïsme.

Le Surréalisme succède au Dadaïsme. Il est le dernier en date des grands mouvements esthétiques révolutionnaires du XX<sup>e</sup> siècle. Comme tous les courants, il s'intéresse à la philosophie, à la poésie, aux arts et à la politique. Il se livrait à une exploration systématique de l'inconscient et du rêve, non seulement à des fins artistiques et littéraires, mais à des fins révolutionnaires, puisqu'il ambitionnait de "changer la vie".

Son histoire se situe globalement entre 1919 et 1969, bien que le Manifeste du mouvement soit de 1924. Découlant du point de vue esthétique du symbolisme et du Cubisme, il est surtout apparenté au Dadaïsme dans la mesure où il s'est exprimé, lui aussi, par des manifestations empreintes de véhémence et de violence, par un esprit de révolte contre l'ordre sociale et morale – ce qui accentue sa tendance politique.

En 1929, A. Breton publie son *Second Manifeste*, exclut un grand nombre de ses amis, puis dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*, il adhère au communisme avec Aragon et Éluard.

Entre 1922 et 1929 a lieu un rassemblement spectaculaire de peintres. Les noms de Max Ernst, Man Ray, André Masson, Joan Miro, Hans Arp, Yves Tanguy, René Magritte, Salvador Dali et autres apparaissent successivement avec ceux de Chirico, Duchamp, Picabia et Picasso. En l'intervalle de sept ans, ce mouvement – qui vient de formuler son programme en 1924 – attire un tel groupement de peintres qu'on est intrigué par cette expansion qui ressemble fort à celle d'un rassemblement de bataillon !

Entre les deux guerres, l'avant garde est divisée entre le Surréalisme, ayant pour capitale Paris, et l'art abstrait, ayant pour siège le "Bauhaus". Mais la fermeture de celui-ci en 1933, par les Nazis, fait pencher la balance du côté du Surréalisme et fortifie l'aspect non-figuratif de l'automatisme, déclaré absolu en 1939. A partir de 1936, la diffusion du Surréalisme se produit à l'échelle internationale et s'étend jusqu'aux Etats-Unis. Seuls trois pays demeurent imperméables à ce mouvement : l'Allemagne de Hitler, l'Italie de Mussolini et la Russie de Staline.

En 1938 la rupture s'effectue avec le communisme, ce n'est pas un hasard qu'en cette même année Breton rédige avec Trotski, à Mexico, le manifeste intitulé *Pour un art révolutionnaire indépendant*.

La Deuxième guerre mondiale condamne à l'exile un grand nombre de surréalistes qui se réfugient aux Etats Unis. Ce qui entraîne une nouvelle floraison dans le continent américain. L'apparition de l'Abstraction lyrique de l'Art informel et du tachisme continue à alimenter cette flambée. Les formes les plus diverses sont cultivées systématiquement, ayant pour pivot la surprise, l'effet de scandale, la recherche du choc immédiat, les fantasmes érotiques, les offres de jouissance charnelle et la conquête d'une réalité imaginaire par des représentations hallucinées.

Vers 1960, une nouvelle phase de sagement artistique est marquée avec les ready-made et le Pop Art. Le Pop Art, situé entre 1950 et 1970, est le développement du ready-made en liaison étroite avec la civilisation industrielle. Il s'est manifesté sous deux aspects: l'un, utilisant l'Object industriel dans l'œuvre d'art, l'autre, ayant recours au style de l'image publicitaire de la télévision, du cinéma, etc.

L'année 1959 est décisive en Amérique : le M.O.M.A. de New York présente l'exposition intitulée "Art of Assemblage", qui donne lieu à plusieurs naissances, qui, bénéficiant d'un soutien commercial peu connu, tendent à imposer les propres particularités du mouvement.

Le "Culte" de l'imagerie publicitaire réunit les vedettes de cet art, dont la grandeur du format du tableau est une des caractéristiques. Ce qui fait qu'on a beaucoup parlé de la "monumentalité" de l'œuvre! La vulgarité de l'imagerie représente une autre caractéristique de ce mouvement, qui s'impose au public avec fracassement. Des boîtes de soupe, des pin-up girls, des scènes de guerre, des seins provocants, des lèvres fumeuses, des immenses tartines beurrées, des cornichons géants, des cornets de frites, des Waterclosets mous, ne sont pas seulement les thèmes de cet anarchisme, mais sont en réalité une gifle au bon goût, à la logique, aux nobles élans de l'Art et à l'humanité.

La vulgarité recherchée du sujet allait de pair avec un travail de style aussi outré et que l'on retrouve répercuté d'une façon systématique dans les autres pays où le Pop connaît un triomphe tapageur.

Mais tous ces mouvements perpétués et répétés à l'infinie ont vite sombré dans le déclin, à cause même de l'utilisation qui en a été faite. C'est la peinture sans objet, sans contenu et sans idéal qui "a nourrit dans son sein, comme dit F. Elgard, les germes de son propre déclin, qui a noué des correspondances avec certains éléments du réel, et, par les facilités qu'elle permettait, a suscité une prolifération vertigineuse d'artistes souvent sans expérience. Tout cela préparait la singulière mutation qui allait mettre fin à l'âge d'or de la peinture non figurative" (in *Cent ans de peinture moderne*, p.210).

Même les procédés du lancement ont eu leur part dans ce déclin. Dans le sens où l'excès d'éloges aboutit souvent en sens contraire. "On fabrique des génies, il y a des peintres sur lesquels la presse est toujours hésitante timorée (.....) Il y a des peintres sur lesquels l'unanimité se fait dans un long cri d'extase, on n'a pas assez des mots, on ne sait plus où les placer pour qu'ils soient encore plus haut" (H. Parmelin, op. ci. p. 36).

Cependant, dans cette période dans laquelle on fait fanatiquement l'apologie de l'obscur, de l'énigmatique, des doctrines mystiques ou irrationnelles, où l'hostilité est déclarée contre la raison et la logique, où une guerre préméditée est vouée contre le communicable, où l'on fait l'hymne à tout ce qui est inintelligible, à l'absence de tout idéal moral, où l'on prône et l'on impose une esthétique antisociale et antihumaine, où tout le pouvoir magique des mass-média est invoqué pour parer l'imposture de l'art abstrait, toute cette machination n'a pas pu tenir et camoufler plus longtemps. Les jeux étaient faits, les dégâts s'avèrent immenses. C'est avec un grand retard que l'on se rend compte, hélas, du désastre gobé et que l'on essaye, de nos jours, de renouer le dialogue rompu avec le passé.

\* \* \*

En terminant ce chapitre sur l'itinéraire qu'a suivi la formation de l'art abstrait, sa "plantation" dans les principaux pays d'Europe, ses grands mouvements, il est intéressant de voir comment cet art a été présenté et vu par le public.

Le terme de l'art abstrait est en réalité peu apte à désigner l'immense diversité de formes d'art auxquelles il s'applique. C'est à défaut d'un autre terme plus adéquat que nous nous en servons ainsi que pour la valeur conventionnelle qu'il a acquis dans le langage de tous les jours.

L'éventail terminologique de l'art abstrait ou de l'art moderne groupe plus de cent titres de mouvements, de tendances, de courants ou d'écoles. Mais toutes les fois qu'on essaye d'aborder ou de voir de près l'une de ces "inventions", on est toujours envoyé à des textes où l'emploi de la rhétorique échappe entièrement à toute compréhension humaine.

En effet, tout un courant de critique-défense se déclencha pour éloigner l'épouvante du seul titre qui convienne à toutes ces abstractions : celui d'art décoratif ou plus exactement d'expériences décoratives. Cette critique défense ne manqua pas d'avoir recours même à la pureté pour sanctifier la doctrine abstraite et toutes ses applications, tels art pur, peinture pure, abstraction pure etc. Doctrine face à laquelle on se demande de concert avec Zahar ; "Comment distinguer d'après les œuvres encensées le vrai croyant de l'imposteur? C'est impossible, étant donné la similitude des qualités de compositions hermétiques venues d'auteurs différents " (*l'art de notre temps*, p.114).

Malheureusement, vu la monumentale masse d'écrits consacrés à l'explication, à la justification, au lancement et à l'intronisation de l'art abstrait, on ne peut que voir la justesse de cette remarque : "seules les œuvres médiocres ou inintelligibles ont un urgent besoin de doctrines qui noient les défauts dans une eau trouble, pseudo-philosophique, et qui font reluire la marque de l'enseigne", (Zahar, op.cit., p.108).

Si jusqu'à la première moitié du siècle, environ, on peut parler d'écoles ou de groupes, il devient quasi impossible, par la suite, de grouper l'extrême variété de manifestations collectives ou individuelles. Actuellement, il n'existe plus un domaine qui soit marqué par un groupe ou par un mouvement délimité. On se borne à dresser l'inventaire des multiples mini-tendances existantes. Chaque artiste semble créer son propre vocabulaire plastique et inventer les formes à travers lesquels il incarne ses émotions et ses visions. Le résultat est qu'on trouve autant de vocabulaires plastiques que de peintres et, si l'on peut dire, en un mot, l'art abstrait semble déborder toutes les définitions. Cependant, quelques traits semblent permanents et présentent un commun dénominateur : la déshumanisation de la

figure humaine, la dématérialisation de la forme matérielle, la dénationalisation de la peinture.

Il est étonnant de voir combien tous les peintres abstraits s'appliquent à effacer les traces de la nature ou à les réduire au minimum de leur aspect géométrique. Ce qui constitue une cassure, un abîme, une interruption dans la suite logique de l'évolution artistique à travers les âges.

L'alternance et la suite des écoles paraissent régies par des actions et des réactions d'une étendue variée, mais d'une durée assez réduite sinon éphémère. Toutes ces tentatives se sont tellement bousculées, d'une manière si foudroyante, qu'elles paraissent comme poussées par une nécessité de plus en plus grandissante. Mais l'aspect générale reste le même : un embrouillement sans pareil. C'est pourquoi tout l'arsenal des notions critiques et historiques semble nous quitter dès qu'on essaye d'aborder ou d'interpréter l'art dit abstrait. C'est avec raison que J. Ellul écrit en 1980 que " l'art moderne est fait pour vous plonger dans l'horreur, la stupeur, la folie, les déchainement, l'ignominie, la boue, le sadisme, le masochisme, tout ce que vous voulez. Mais rien de la joie, rien du plaisir". (op. cit. p. 20).

A quoi ajoute Gimpel : " la volonté des artistes modernes de balbutier, de prôner l'inconscient de rejeter comme méprisables les apports de la civilisation occidentale, les entraînés à "créer" à travers le monde depuis plus d'un demi siècle des milliers d'œuvres plus hétéroclites les une que les autres et qui constituent par leur succès même un témoignage implacable de la régression de l'esprit critique en Occident " (op.cit., 106).

Il est triste de voir à quoi fut ramené l'art de "créer" duquel on a vraiment abusé dans le domaine de l'art abstrait : en 1912 Picasso colle des coupures de vieux journaux sur une toile, la même année, Braque colle des galons de tapisserie imitant l'aspect du faux bois et J. Gris colle des fragments de miroir. En 1914 Tatline accroche, en Russie, une boîte en fer-blanc parmi divers morceaux de bois, de fer et de verre ébréché sur une planche mal taillée. En 1913 Duchamp pose une roue de bicyclette la fourche en bas, sur un tabouret de cuisine. En 1916 il écrit sur un peigne cette phrase dépourvue de sens : "3 ou 4 gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec le sauvagerie", et en 1917 il envoi un urinoir aux salons des indépendants de New York !. En 1919 Schwitters avait déjà composé ses chefs-d'œuvre avec les ordures retirées des poubelles, des vieilles semelles, des bouts de lacets, des files de fer, des chiffons, des plumes, du papier de fromage, des tickets de tramways, etc.

C'est à des travaux de démolition qu'Apollinaire avait incité les peintres qui l'entouraient, grâce à des spéculations intangibles. "On peut peindre avec ce qu'on voudra, leur disait-il, avec des pipes, des timbres poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux". Mais les disciples ont dépassé le maître dans cette course frénétique de l'insensé.

Le texte de Parmelin décrivant une exposition d'art moderne est assez représentatif : " On y trouve tout, du plus savant au plus ingénu. Les ballons qui s'envolent et les plus compliqués labyrinthes d'électricité géométrique. Les environnements pour rien ou pour architecture. Les personnages de caoutchouc qui tressautent sur lit, les cages de plastiques transparent où se meuvent des choses indéterminées, les panneaux sur lesquels tout le monde est appelé à écrire, les morceaux de sucre pendu par des ficelles, les énormes oreilles japonaises, et toutes les étrangetés de néon, de bruit, de mouvement.

" Carrés, géométries de toutes sortes, lumière électronique, vibrations dites cosmiques, polyester et crylon, objets-vêtements convertibles, bois laminé, sculptures à techniques mixtes dirigées par transistor, fibres de verre, plaques de cuivre traitées par explosifs, résine de polyester et corde d'agave, papier fluorescent, choses innombrables, rampant le long des murs ou y grim pant, maquettes, humour, science, néant, architecture en folie qui servira peut-être un jour, mélange merveilleux de tout et de n'importe quoi, extraordinaire foire aux idées". (op. cit. p. 26).

A la suite de cette énumération d'objets étranges, qui n'ont rien à voir avec la longue tradition artistique de la civilisation humaine, les peintres des générations suivantes se mettent rampant le long des murs ou y grim pant, maquettes, humour, science, néant, architecture en folie qui servira peut-être un jour, mélange merveilleux de tout et de n'importe quoi, extraordinaire foire aux idées". (op. cit. p. 26).

A la suite de cette énumération d'objets étranges, qui n'ont rien à voir avec la longue tradition artistique de la civilisation humaine, les peintres des générations suivantes se mettent en but de surpasser les ailleuls... Insatisfaits de toutes ces déformations de l'esthétique et de la logique, ils se lancent dans une absurdité destructive, avec la ferme conviction qu'ils "créent" de l'Art : Fontana fondra ses toiles avec un couteau, Niki de St. Phalle percera les siennes avec des fusils, Yves Klein aura recours à des lance-flammes, César écrasera des carrosseries de voitures sous de puissantes presses industrielles, Armand précipitera des violons sur le pavé du haut d'un sixième étage, Ralph, Ortiz sautera à pieds joints sur de vieux objets en bois vermoulu! D'autres réaliseront des œuvres avec d'innombrables matériaux jamais inclus auparavant dans les moyens de compositions visuelles artistiques tels la plastique pulvérisée, la peinture excrémentielle, l'art-nourriture, la sculpture pyrique et liquide.

Là on ne peut que se demander : tout ce massacre prémédité peut-il être le simple reflet d'une société technicienne déchirée? Ou bien révèle-t-il des causes beaucoup plus lointaines et beaucoup plus profondes ?

Sans le moindre doute, il dévoile non seulement la profonde crise de cette société de laquelle il est ressortissant, mais il démontre rigoureusement une imposture voulue, recherchée, imposée, que même ceux qui la font prôner ne peuvent plus cacher. Une imposture inextricablement enchevêtrée dans l'organisme et dans l'irrationalité du système politico – social des tenants du pouvoir. Car comme le dit J. Ellul : " En dévoilant les irrationalités de notre époque, l'anti-art produit ces mêmes irrationalités, provoque des comportements inadaptés. Il produit des modèles explicites et visibles des phantasmes collectifs de l'obsession de la mort, de l'absence de signification, de la destruction. L'art moderne est l'art de la négation, donc de l'impuissance à dominer la situation (...). Cet art prépare les brebis au couteau. Il est proclamation permanente qu'il n'y a rien à faire. (J. Ellul, idem).

Art de fuite, d'embrouillement et de confusion, l'art abstrait est tirillé, déchiré par une suite infinie de contradictions. C'est un éclaboussement dans tous les sens, un grouillement du "n'importe quoi" correspondant au "tout est permis", n'ayant rien de commun que l'emploi d'éléments de plus en plus insensés. D'où cet aspect d'incohérence, d'où cette sensation de n'être qu'un ensemble de masques plaqués sur une réalité qu'on essaye de voiler. Ce n'est pas sans raison que Mumfort écrit :

"Le non-art, l'anti-art sont des méthodes pour instruire de vastes quantités de gens cultivés à relâcher leur prise déjà faible sur la réalité, à s'abandonner à la subjectivité creuse... La marque de l'expérience aujourd'hui appelée authentique est l'élimination du bon, du vrai, du beau... avec des attaques agressives envers tout ce qui est sain, équilibré, sensé, rationnel, motivé. Dans ce monde de valeurs inversées. Le mal devient le bien suprême... un moralisme à l'envers".

Ce moralisme à l'envers, résultat d'un immense renversement de valeurs spirituelles a été imposé avec astuce. Nombreux sont les artistes, les auteurs ou les théoriciens qui ont essayé de faire de l'abstraction une constante de l'esprit humain. Ils sont allés jusqu'à vouloir prouver que l'art abstrait est ce qu'il y a de plus authentique, qu'il a des racines, historiques, religieuses, cosmiques, spatiales, musicales, mystiques, mythologiques, primitives, astrales, archaïques, agraires, pastorales, et magiques profondément ancrées dans des mythes antiques !.

Cependant, nul n'ignore que les antécédents de l'abstraction même s'ils peuvent être "décelables" dans les esquisses ou ébauches extrêmement hâtives de quelques grands peintres ou anciennes civilisations, l'abstraction telle qu'elle a été conçue au XX<sup>e</sup> siècle, avec toute son étendue d'écoles et d'extrémistes, n'a jamais existé auparavant. Ce mode d'expression, en tant que démarche massacrant et avilissant, préméditée est sans précédent. Quelles que soient les formes adoptées à travers les âges, dans toutes les anciennes civilisations, et quel que soit l'éloignement des motifs d'une représentation réaliste, cette démarche n'a jamais été abstraite dans le sens actuel de l'art. La réalité, indissolublement liée à la forme, n'a jamais été aussi intentionnellement éliminée.

Cette abstraction relative, dégagée de tant de philosophies naïves ou anciennes, depuis le paléolithique et l'âge de fer, chez les nomades des steppes ou les barbares du haut Moyen Age, n'a jamais été un point d'aboutissement, un but en soi : elle fut toujours un point de départ égal et relatif aux modes de conceptions, de croyances et d'expressions.

Même l'art de l'Islam, considéré comme abstrait par excellence, donne à travers la ligne une réalité non seulement philosophique mais une réalité naturelle, terrestre ou quotidienne, dans laquelle on voit des fleurs, des oiseaux ou des bêtes stylisés. Même les éléments dit "abstrait" de l'ornementation, que ce soit la spirale, la grecque ou la croix gammée, toutes ces formes avaient à l'origine une valeur symbolique ou rituelle précise.

C'est sans risque d'erreur qu'on voit se préciser cette volonté de vouloir couper tous les amarres avec le passé et avec la Pensée. "Paré de beaux accords chatoyants, armé de puissants arguments de choc, garni de doctrines épaisses, brandissant à la fois les bannières de l'arbitraire et du laisser-faire, et parfaitement incompréhensible à l'entendement des hommes, l'art dit "abstrait" connu brusquement la gloire des éclatants triomphes (....). C'est le facteur de l'incompréhension qui joua dans l'affaire le rôle le plus efficace (....). Pour se libérer de la pensée méditerranéenne, trop tyranniquement réglée par ses philosophes, il n'y avait qu'à faire sauter l'obstacle grâce au secours de l'incompréhension" (Zahar, op.cit. p.154).

En effet, il est étonnant de voir comment les "savants et puissants inventeurs-esthéticiens" comme les appelle Zahar, ont construit en quatre ans, de 1946 à 1950, toute une Olympe de laquelle se déversent à flots les œuvres des artistes modernes. Car officiellement né en 1910, l'abstrait prend radicalement son essor après la guerre. Il est

intéressant et intrigant à la fois de voir que son triomphe s'effectua sans rencontrer l'obstacles et surtout grâce à une immense orchestration de moyens vraiment dignes d'éloges – vu leur efficacité !

Les Biennales de Venise, de Sao-Paulo et de Paris en firent la règle majeure. Les concours internationaux ou particuliers suivirent le même exemple. Le Musée d'art Moderne, dans les capitales de monde entiers, adoptèrent cette discipline. Les jurys des salons laissent pénétrer les peintres abstraits en leur offrant les premiers prix et en laissant entendre au public que dorénavant, l'art abstrait est l'unique et magistrale expression de la peinture.

Cependant, l'art abstrait, applaudi par snobisme, n'a jamais pu être accepté par le public et demeura ce qu'on appelle un art "d'initiés" – même si personne n'ignore plus son existence. C'est pourquoi cet art suscite des points d'interrogations, "des points d'interrogations qui entourent une sombre forêt de contradictions où se jouent actuellement (en 1969), à guichets fermés, à tombeau ouvert, la plus énorme et tragique farce de l'histoire de l'art. Mais alors pourquoi, pour quoi? (Zahar, idem, p.117).

C'est à cette question que l'hypothèse avancée dans ce travail essaiera d'apporter une réponse.

## Chapitre II

### *Un corpus frauduleux*

Au cours de ce chapitre nous verrons de près les différents éléments qui constituent le corpus qui régit le domaine de l'art moderne et grâce auquel cette immense et triste métamorphose eut lieu. Le premier de ces éléments, hélas, c'est l'artiste qui se transforme, délibérément ou à son insu, d'artiste créateur en marchand ou jongleur.

Si la notion d'artiste date de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le sens de ce terme, tel que nous l'entendons de nos jours date de la moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, car jusqu'à l'époque médiévale, et même plus tard, les peintres étaient considérés comme des ouvriers.

Le Dictionnaires de l'Académie Française, dans son édition de 1694, montre que les mots artiste et artisan ont encore le même sens qu'ils avaient au siècle précédent. Ce n'est que dans l'édition de 1762, où l'on trouve la première définition du mot artiste, dans le sens moderne du terme, c'est à dire "celui qui travaille dans un art où le génie et la main doivent concourir. Un peintre, un architecte, sont des artistes".

C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que le mot artiste revêt toute sa splendeur créatrice pour être défini comme phare ou prophète ayant pour mission de guider le peuple. Mission qui fut foncièrement dégradée au XX<sup>e</sup> siècle. Mais de tout temps, les artistes ont constitué un groupe social distinct et ont joué un rôle déterminé dans la civilisation de leur pays. C'est à eux que revient le fait de pouvoir manifester les besoins et les possibilités de leurs semblables sous forme immédiate et sensible. Car l'œuvre d'art possède ce caractère de la chose faite, ce caractère d'un organisme réel qui incarne les intentions et les désirs de ses confrères.

C'est à travers l'œuvre d'art que l'on retrouve les composantes fondamentales de l'esprit humain à un moment donné de l'histoire, puisque l'art est un système de relations, un système qui permet de lier les expériences concrètes du monde et les éléments dépendants des croyances et des connaissances. Langage humain, jouant double rôle, l'art influence la société et subit son influence. Grâce à cette réciprocité, tout le statut de la société – la politique, l'économie, la psychologie des foules – se renouvelle.

Cependant, le divorce entre l'artiste et le public, qui caractérise la situation actuelle ne date pas d'aujourd'hui. Ce divorce commence à se faire sentir vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec le symbolisme. Écrivains et artistes ne chantent plus à l'unisson que pour exprimer leur sensibilité individuelle. L'univers, pour eux, devient une sorte d'extériorisation, une projection en dehors de soi de l'âme humaine, pour découvrir les symboles et les correspondances entre le visible et l'invisible. C'est pourquoi la majorité des intellectuels symbolistes s'enferme dans une tour d'ivoire, s'isole, se donnant comme critère : l'esthétique doit rester la religion d'un petit nombre d'élus. D'où la priorité du rêve, de l'inconscient, de l'intuition. Bien plus, nombreux sont ceux qui se passionneront pour des

mouvements obscurantistes et pseudo-scientifiques comme l'ésotérisme, l'occultisme, le spiritisme ou le primitivisme.

Au vingtième siècle, ce divorce est accentué par le rôle économique et par le côté techno-mécanique de l'expression plastique, qui fut imposé par le facteur marché-spéculation, - ne serait ce qu'apparemment, car les dessous sont beaucoup plus complexes. L'entretien qui eut lieu avec la peintre américain R. Motherwell, dans *Le Monde* du Juin 1977 illustre profondément le changement opéré, et révèle toute une machination administrative qui mène la gestion du domaine artistique. Ce qui donne un exemple de cette société commercialisée, mécanique, technique, de laquelle émane et correspond la réalité du travail de cet artiste.

Au cours de l'entretien, le peintre Motherwell ne cesse d'idéaliser, de soustraire un certain ordre visuel du chaos qui l'entoure, de retomber dans cette spontanéité créatrice, fabuleuse. Mais, dès qu'il s'agit de ses conditions de travail, il change de tonalité et reconnaît honnêtement qu'il est "une sorte d'homme d'affaires avec une équipe de quatre assistants, une secrétaire à plein temps, neuf studios où on fabrique sa peinture, et des centaines de coups de téléphone par jour". Ainsi, l'angélisme pittoresque perd son charme et se transforme en une entreprise technico-commerciale de "mass-production".

C'est pourquoi J. Ellul écrit justement de l'artiste abstrait : " il est étroitement préconditionné que le cosmonaute dans sa capsule. Il sait exactement ce qu'il faut faire dans chaque cas et à chaque minute, il le sait parce que l'impératif technique habite en lui et si profondément qu'il n'exprime plus, réellement, que cela. Déterminé psychiquement à ce niveau, et extérieurement par l'impératif idéologique ou par la nécessité commerciale, l'artiste ne profite d'aucune marge de liberté : il produit ce qui correspond le mieux à ce double courant". (op. cit. 252).

Gimpel aura plus d'amertume en parlant des artistes abstraits : " On les croit en général détachés des biens de ce monde. Ils professent n'être pas intéressés par l'argent. Pour la plupart, il n'en est rien. Dès que le succès s'annonce chez les peintres contemporains, la parole donnée et la reconnaissance ne semblent plus avoir cours, ils abandonneront du jour au lendemain des marchands qui se seront dévoués de longues années à leur cause pour d'autres qui leur offriront des contrats plus avantageux. Les meilleurs marchands sont alors souvent les artistes eux même. Picasso ne s'est il pas écrié un jour disant : "il se trouve aussi que j'étais peintre"! (*Contre l'art et les artistes*, p.9).

Bien plus, la plupart de ces peintres viseront à une sorte d'état suprême de subjectivité pure. Afin d'atteindre cette situation, l'artiste se met dans un état d'inconscience totale pour exécuter des œuvres incompréhensibles, aidé par une terminologie délirante, d'un pédantisme exacerbé et d'une verbosité hyper-abstraite. Cette grande rouerie exigeait de l'artiste de prendre une position qui le mette à l'abri de toute comparaison et l'éloigne de toute concurrence.

C'est ce qui explique, en un sens, ce pullulement d'écoles et de mouvements – au cours desquels le rôle de l'artiste change complètement, pour passer de créateur dépassant ou prévoyant les événements, à celui d'un simple rouage prenant part au bon fonctionnement de ce faux saunage qui s'opère dans le monde des arts.

\* \* \*

Si ce genre d'artiste, dont on vient de voir l'exemple, passe, en un sens, pour n'être qu'un pantin dans le jeu de l'art abstrait, collectionneurs et marchands sont incontestablement les tireurs de ficelles que l'on rencontre au premier plan, car au second, se trouve un autre groupe beaucoup plus imposant et plus déterminant.

La passion des objets et des œuvres d'art a, de tout temps, eut son attrait mais ce n'est qu'à la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que s'opère un changement avec l'ascension de la bourgeoisie imitant les princes et la noblesse d'autrefois. De nos jours, l'amateur ou le collectionneur ne ressemble plus à son ancêtre qui choisissait par goût et par raffinement : il accumule par spéculation.

Nombreux sont les éléments qui ont contribué à l'inextricable enchevêtrement des valeurs esthétiques et des valeurs financières. L'évolution de l'art, le foisonnement d'écoles, l'incertitude des jugements, le désarroi des critiques, le jeu incontestable du processus financier, le monopole et les spéculations ne sont pas les seuls éléments qui constituent les dessous de l'art abstrait si haut placé, et ne représentent pas toutes les données de sa commercialisation.

C'est en toute connaissance de cause que Ribemont-Dessaigne écrit en 1958 : " Le jeu est vain. Les maîtres des Sociétés sont les tout-puissants directeurs d'un vaste casino. Ils tiennent la banque et ne permettent pas qu'un jour les pontes la fassent sauter (...). J'ai l'impression que dans le monde de l'art, tel qu'il est sous nos yeux et tel que j'ai contribué à le faire, tout n'est plus qu'une vaste dislocation avant la lettre un grand marché aux puces où rien ne se distingue le vrai du faux, le vieux du neuf "(*Déjà, Jadis*, pp. 298-299).

Cette profonde désillusion n'est que la constatation d'un fait accompli : l'art abstrait a été, en réalité, beaucoup plus qu'un Casino. La machination de cette fausse monnaie plastique qui a contribué à l'inflation et à la hausse vertigineuse des prix repose indubitablement, comme le dit Guazava, "Sur des infractions pénales économiques de quelques marchands qui ne peuvent prospérer qu'aux prix d'un sabotage par le renversement des valeurs culturelles et morales, qui aboutit à l'extrémisme et à la violence (*l'Imposture de l'art abstrait*, p.8).

Cette machination se passe dans un circuit clos comprenant toute une procession qui se déroule entre artistes, marchands, collectionneurs, critiques d'art, banques, musées, etc. Le crescendo de la circulation s'est substitué à la considération des valeurs esthétiques que représentent les tableaux. Circuler, semble devenir une valeur en soi, ou plus exactement, c'est devenu le mot-roi ! Circuler, quelle que soit la valeur de l'œuvre produite ou amassée. Ce circuit a changé la nature de l'Art, en général, et fit de l'art abstrait un des domaines de placement les plus importants avec la Bourse et l'Immobilier. Bien plus, "le collectionneur-investisseur n'éprouve, paraît-il, même plus le besoin de voir son acquisition : il achète et il vend par téléphone – comme on spéculé sur le cacao !" (J. Grappin, *Le Monde*, 23 mars 1976).

Dans ce monde de la spéculation artistique, beaucoup de transactions se passent à huis clos. Il n'est point facile de se faire une idée des chiffres d'affaires circulant parmi plus de 5000 négociants et autant de courtiers !

L'immense publicité faite dans la presse quotidienne autour des expositions abstraites et les prix obtenus dans les ventes publiques sont une des raisons directes de ce monstrueux développement de la production abstraite. Ce qui mène à considérer l'œuvre d'art comme une denrée internationale productrice de bénéfice et de devises. Selon ces chiffres officiels reproduits par Rheims, dans son intéressant ouvrage sur *Les collectionneurs*, l'exportation française dépasse les six cent millions de francs en 1981. Ce chiffre prend une autre envergure et révèle un autre sens quand on apprend qu'avec environ quinze mille peintres et cinq cent mille toiles peintes par an, la productivité contemporaine de cette machine tourne bien, d'autant plus que la technique moderne permet facilement d'accélérer la cadence...

L'histoire du marché des tableaux commence avec la nouvelle peinture, avec les toiles des Impressionnistes, la génération des van Gogh, Gauguin, Seurat, puis les Fauves et Cubiste.

Zola avait admirablement bien décrit, dans *l'Œuvre*, les dessous de ce marché d'art formé autour des impressionnistes. Marché qui comprenait assez de similitudes avec ce qui se passe de nos jours, à savoir : la considération des tableaux comme actions, l'intervention des banquiers, le mécanisme de lancement des peintres, le rôle prépondérant joué par le marchand sur l'évolution des prix. Mais c'était beaucoup plus restreint comme circuit et n'était point si intimement lié au système financier de l'Etat ou à sa politique.

Avec la formation d'un nouveau type de marchand d'art se forme aussi un nouveau type de collectionneur qui se constitue des collections artistiques avec un minimum de frais. Le pouvoir d'achat des collectionneurs impose une action décisive sur le marché d'art et son fonctionnement. Qu'ils soient des "piqués", des "snobs" ou de simples "spéculateurs", cela ne diminue point l'envergure de cette action.

Certains collectionneurs achètent des tableaux par "amour", par compétition ou par concurrence, mais les plus enracinés dans l'affaire sont ceux qui achètent un tableau pour le revendre un peu plus tard à un prix plusieurs fois doublé. Le groupe le plus puissant est celui des milliardaires qui peuvent acheter des tableaux dont le prix se fixe par milliers. Les grandes collections de l'entre deux guerres ont été ainsi formées par les descendants de la haute bourgeoisie financière, industrielle ou commerçante du XIX<sup>e</sup> siècle – dont les plus haut dotés se trouvent aux Etats Unis.

La rivalité qui s'installe entre les grands acheteurs internationaux n'est nullement le résultat d'un acte gratuit. Ce serait vraiment naïf de dire, que du point de vue économique, faire monter la cote d'un peintre dans une vente publique, surtout lorsqu'on possède déjà une partie de ses tableaux cela veut dire s'assurer une plus value! Ce n'est pas pour rien aussi que la peinture la plus coûteuse de nos jours soit acquise par une minorité de milliardaires internationaux, ayant le même critère : acheter très bon marché pour revendre très cher, acheter un assez grand nombre pour avoir un pouvoir décisif sur le marché !

Cependant, l'achat systématique ou en vrac de l'œuvre d'un peintre causerait une accumulation problématique, mais loin de là. Léonce Rosenberg, un des grands marchands d'art répond à cette question : lorsqu'on achète d'une manière suivie et en bloc la production d'un artiste, on est amené ainsi à acquérir en même temps que les œuvres heureuses des œuvres manquées. C'est ce déchet dont il importe de se débarrasser anonymement, laissant au hasard la besogne de caser ces œuvres mort-nées "(cité par Guazava, op. cit., p.104).

C'est ce qui a incité plusieurs auteurs de nos jours, à considérer les grands marchands et les grands collectionneurs de l'art moderne comme une force constituant les éléments d'une mafia terriblement et solidement enracinée.

En revanche, comment se présente cette mafia de marchands ? L'aristocratie internationale du négoce présente de fabuleux exemples. Mais l'on peut dire globalement, que jusqu'à 1914 les marchands appartiennent socialement et financièrement à des groupes bien définis : les descendants des grandes fortunes terriennes, des gentils hommes et des bourgeois. Puis s'y joignent les nouveaux venus de la banque, du commerce et de l'usine. Leurs réserves en capitaux leur permettent d'acquérir des collections entières. Ils sont tous munis d'un réseau international de courtiers, de démarcheurs, qui le tiennent au courant de la circulation des œuvres. De même, ils possèdent un immense service de documentation, des archives, etc.

Nombreux sont les noms qui illustrent cette lignée de laquelle nous citons, à titre d'exemple, quelques uns des plus représentatifs :

Paul Durant-Ruel (1831-1922) représente le nouveau type de marchand d'art en France. Ayant succédé à son père en 1865, il mène sa première bataille en faveur des peintres de l'École de Barbizon. Ce qui lui fit sa clientèle.

Pour faire face à toutes les difficultés qui l'entouraient à ne citer que cette phase de baisse qu'a traversée la France et qui fut de longue durée, la crise de 1882, le Krach de l'Union Générale, P.D-Ruel multiplie ses initiatives : en 1869 il fonde la *Revue Internationale de l'art et de la curiosité*, et, du 22 novembre 1890 au 2 mai 1891, il fait paraître un hebdomadaire intitulé *l'Art dans les deux mondes*. A partir de 1883, il organise une série d'expositions particulières de peintres qu'il soutenait. La même année, il expose les œuvres de ses peintres à Londres, à Rotterdam et à Boston. En 1886 il ouvre une Galerie à New York, qui commence dès lors à être le nouveau centre d'attraction pour les marchands de tableaux européens. Car c'est à cette période que l'Amérique commence à se constituer un patrimoine artistique.

Défendant une peinture qui n'était pas demandée, ayant accumulé un stock lui garantissant sa réussite finale, Duran-Ruel ne tarda pas à être le premier des grands marchands modernes du monopole artistique et le premier à avoir mis en pratique cette théorie des Trusts des tableaux d'un peintre en contrôlant toute sa production.

Si le nom de Wildenstein représente, par rapport à ce commerce, ce que signifie le nom des Rothschild par rapport à la banque, un nom tel Kahnweiler, avec les quatorze mille toiles qui lui passèrent par la main, n'est pas d'un moindre calibre, même si son potentiel financier n'est pas du même degré.

C'est lui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui va systématiser l'usage du contrat d'exclusivité qu'il établit sur un échange de lettres – ce qui accentue l'évolution du marché vers un système de monopolisation facilitant le jeu entrepris. En s'assurant toute la production d'un artiste, le marchand se trouve en droit de monter sur lui une opération commerciale rentable.

Convaincu du fait que la demande fait le prix, Kahnweiler ne faisait pas monter les prix follement pour assurer la propagande d'une œuvre : il vendait les tableaux auquel il était, lui, disposé à les racheter, compte tenu des frais, évidemment ! Un des exemples les plus frappant, et qui fait date, c'est la vente dite de la Peau de l'Ours, qui eut lieu le 2 mars 1914, à l'Hôtel Drouot. Elle fait date dans le sens où elle annonce le début de l'ère de la spéculation dans toute l'avidité du terme.

En parlant de Kahnweiler, on ne peut pas mentionner son collègue Léonce Rosenberg.

Dès 1908, Rosenberg devient le leader de l'école contemporaine artistique de laquelle il était profondément passionné. Il partageait l'intérêt qu'il porte à cette école avec Kahnweiler, jusqu'à ce que celui-ci, juif-allemand, se trouve, pendant la guerre, momentanément éliminé du marché par le séjour qu'il a été obligé de faire en Suisse. Tous ses biens furent mis en séquestre.

Pendant quelques années, Léonce Rosenberg, juif aussi mais de nationalité française, reste le seul à avoir sous contrat la génération nommés Gris, Lipchitz, Metzinger, Picasso et autres. Pour mieux les défendre, il les réunit dans un cercle sous le nom de "Groupement de l'Effort Moderne", et prévient la Lloyds Bank par une lettre datée du 22 novembre 1918 d'avoir à créditer trimestriellement ses artistes au tarif désigné et que Rheims reproduit à la page 235 de son ouvrage intitulé *Les Collectionneurs*.

La biographie de Lord Duveen, mort en 1939, est particulièrement représentative : de petit-fils d'un forgeron juif de Meppel, village aux confins de la Hollande, il est arrivé à "forger" sa propre légende dans cette inextricable machine de guerre qu'est le marché des tableaux.

Nul n'ignore les détails de sa tactique auprès des clients, auprès des milliardaires américains, surtout, mais il suffit de rappeler, pour montrer l'envergure de ce commerce, que Joseph Duveen est arrivé en Amérique en 1886, âgé de dix-sept ans. La fortune qu'il laissa à sa mort fait foi de son dynamisme spéculateur : "Ses donations à la Tate Gallery et à la National Gallery de Londres – qui lui valurent le titre de Lord – ainsi que certains autres, représentaient au total dix millions de dollars. Son compte en banque s'élevait à quinze millions de dollars et sa collection d'œuvres d'art était estimée à dix millions de dollars", écrit Pars ( in *La vie dangereuse des œuvres d'art*, p.168). Soit, au total, une somme de trente cinq millions de dollars. Et lorsqu'on tient compte que cela se passait en 1939, la somme prend une autre envergure...

Il est intéressant de signaler que le corps même de ce domaine, à savoir, la collection du marchand, n'est jamais offerte ou exposée dans son intégralité. Ces grands monopolisateurs – pour employer un terme qui s'est imposé dans les textes depuis la moitié de ce siècle – possèdent plusieurs demeures et leurs tableaux comme leurs sommes financières, sont dispersés en des lieux éloignés l'un de l'autre.

Même dans leurs appartements, les tableaux ne sont pas tous accrochés mais ils sont serrés, debouts, les uns contre les autres, dans des réserves où ils sont en général, dissimulés à l'abri du visiteur.

La détention de l'œuvre est un phénomène courant sur ce marché et représente une double importance, dans la mesure où cela ne veut pas seulement dire accumuler la production d'un peintre, mais représente surtout un système frigorifique : lorsque la conjoncture se retourne, ces professionnels mettent les valeurs "au frigidaire", comme ils disent leur propre langage.

D'ailleurs, depuis la seconde guerre mondiale, les collectionneurs s'embarrassent peu de la peinture qu'ils achètent. Ils placent les toiles dans un casier, sans cadres, ou les entassent dans une pièce de débarras : il s'agit tout simplement de savoir attendre! Cette manière de spéculer s'est affirmée depuis que certains hommes de finances se sont rendus compte que l'art aussi et surtout est un lieu de fructification financière de premier ordre.

Le terme de marchand de tableaux est d'une grande envergure, dans le sens où il englobe toute une série de réalités complexes et diverses, que l'on peut globalement réduire à deux catégories : les négociants et les entrepreneurs, bien que la distinction soit souvent difficile à marquer, puisque nombreux sont ceux qui professent les deux domaines à la fois.

Le marchand entrepreneur représente le type "innovateur" dans la mesure où il se veut découvreur et promoteur d'un peintre peu connu. Il parie sur son œuvre avec un but déterminé : l'imposer sur le marché. Après avoir défini les critères, le marchand, tenant compte des circonstances générales, de ses propres possibilités financières, des probabilités de demandes, il constitue son équipe. Généralement il forme une équipe qui varie, de cinq à une trentaine de peintres au maximum. Du point de vue financier, l'équipe la plus réussie est celle qui comprend deux générations de peintres, dont quelques uns sont déjà connus.

Ayant fait le choix des élus, le marchand se donne à organiser leur lancement dans la perspective de créer une signature qui possède par elle-même une signification monétaire. Pour mener son projet à de bonnes fins, le marchand fait orchestrer tout un ensemble d'éléments : il commence par introduire le peintre dans des expositions collectives, puis lui organise des expositions personnelles, soutient les prix dans les ventes publiques, puis le présente dans les manifestations internationales. Ce procédé est certes secondé par toutes les techniques publicitaires, à commencer par les catalogues jusqu'aux collectionneurs, en passant par les livres et les pressions plus ou moins déclarées sur les Jury qui distribuent les grands prix !

Ayant monopolisé son artiste, le marchand influence certainement son activité, même s'il ne le révèle par franchement. "Il est trop évident que certains marchands n'échappent pas à ces tentations : pris dans l'engrenage de l'entreprise, ils vont jusqu'au bout, ils essaient de contrôler la productivité et d'imposer un type de production " (R. Moulin, op.cit. p.126).

Nombreux et variés sont les moyens grâce auxquels ils parviennent à leurs fins et qu'ils font jouer de concert avec la politique de la génération à laquelle ils appartiennent. La juste mesure du stock, et savoir patienter, constituent le procédé. Le plus fructueux d'ailleurs, surtout lorsque les marchands achètent la peinture d'un jeune peintre.

Au cours de second après guerre, l'ambiance générale entraîne une modification des processus économiques. Installés dans l'euphorie des années cinquante-soixante, où le jeu battait son plein, les marchands sont poussés aux spéculations à court terme afin d'assouvir leur propre avidité de gain rapide, en accord avec le moment. Cette période exigeait la diffusion des œuvres et non plus leur stockage, la précipitation et non plus les spéculations

à long terme. A quoi il faut ajouter l'expansion du marché, la publicité, l'organisation bancaire de l'entreprise ainsi que la commandite financière.

Quant aux collectionneurs–spéculateurs, ils considèrent le tableau comme l'équivalent d'une action boursière. Ils introduisent le calcul rationnel dans la mesure où leur activité relève de l'ordre du pari. Tandis que la méthode la plus répandue est celle du monopole, qui consiste à verser une pension mensuelle en échange de la production du peintre.

En faisant le plein au préalable, c'est à dire en se munissant du plus grand nombre de toiles possible, les spéculateurs n'ont plus qu'un seul objectif : divulguer l'œuvre. Une galerie prend l'artiste en charge, expose ses tableaux, le fait appuyer par des experts, suscite en engouement autour de lui, "une espèce de folie qui met en ébullition le monde des collectionneurs, provoque des achats en chaîne et, au terme, la demande ostentatoire pour laquelle joue la magie du prix fort. Une certaine cote ayant été obtenue, il convient de vendre, sans trop attendre, tout (s'il s'agit de pure spéculation) ou partie (si les motivations sont plus complexes" (R. Moulin, op.cit., p.223).

Intéressés à mettre en relief un peintre ou une œuvre déterminée, les collectionneurs–spéculateurs se revendent les tableaux entre eux. Le problème qui se pose par la suite est de savoir à quel moment il convient d'arrêter ce jeu de raquettes, si l'ont peut dire, et quelle quantité de toiles il serait plus fructueux de garder en main à tel moment.

Dans cette situation entortillée, la place du peintre a connu des changements catégoriques. Depuis de longues années la peinture s'est constituée la solide armature des marchands de tableaux. L'ancien mécénat de l'aristocratie, de la noblesse de cour ou de la grande bourgeoisie a disparu avec l'avènement du régime démocratique. Grande ou petite, la bourgeoisie n'est plus que nominale, comprenant des hommes d'affaires, des industriels, des professions libérales, des fonctionnaires, des commerçants, des prolétaires. Ceux qui achètent des tableaux, parmi ces gens, ce sont ceux qui aiment la peinture et qui possèdent de quoi la payer.

Si autrefois le mécénat faisait vivre les peintres, la multiplicité des tendances a favorisé une multiplicité semblable de marchands qui, désireux de réaliser des fortunes ont établi leurs relations avec les peintres selon des accords financiers fructueux. En tenant les peintres sous leurs griffes par des contrats, ils jouent le même rôle des mécènes d'autan.

Suivant ces contrats commerciaux, le peintre réserve sa production au marchand ou bien celui-ci a la liberté de choisir un certain nombre de tableau, à tel ou tel prix.

La distance entre les prix de départ et les prix d'arrivée est capable de faire tourner la tête de beaucoup de peintres. " Les millions dansent le Rock'n Roll, suivant la mode, écrit Ribement–Dessaigne. Sans aller si loin, on voit tel ou tel poulain de telle ou telle galerie, Maeght, Carré, Drouin, ou tel et tel, qui, parti de rien, atteint en quelques années des prix au moins propres à assurer une existence d'or pur. Le passage de Nicolas de Staël de la médiocrité à la célébrité est un symbole alléchant" (op. cit. P.247).

Le secret de la réussite, dans ce domaine, réside, certes dans les achats, mais il est bien plus intimement lié à la puissance de cette possibilité d'être maître des ventes.

Lorsqu'en 1955, Mme Walter achète un Cézanne pour 33 million de francs, elle ne se rend pas compte que cette acquisition ne représente pas un coup de marteau, mais un coup d'envoi ! Un pareil chiffre donné publiquement est le signe d'une ère nouvelle... "33 millions pour une nature morte de qualité moyenne, c'est la preuve que tout est permis, écrit Rheims. Le plafond est crevé. Et à l'esprit de tous apparaît d'une façon peut-être monstrueuse mais tangible, l'idée de la spéculation artistique" (op.cit., p.245).

Lentement, mais avec une astuce et une assiduité inébranlables, l'économie mettait de plus en plus sa griffe sur l'art. L'exemple le plus frappant en est le suivant :

Peintre en 1953, la toile de Pollock intitulée "Blue Pole" est vendue à 6000 dollars. Quelques années après elle revendue à 32.000 dollars. En 1973, elle a été acquise par le Musée de Cambera pour 2 millions de dollars !!! Ce qui représente le prix le plus élevé jamais payé pour une œuvre d'art moderne.

Ainsi, l'art est devenu non seulement une valeur financière, mais une "fantastique valeur de croissance", ou comme le dit justement J. Michel : "Le marché de l'art serait donc un Eldorado financier, d'autant plus excitant pour les investissements, en France, qu'il n'est encore frappé d'aucune taxe " *Le Monde*, 24 mars, 1976). Un peu plus loin, dans le même article, il cite R. Peyrefitte, pour montrer à quel point "ce métier compte un nombre incroyable de gens malhonnêtes. Ils manipulent les gens et l'argent, mais n'hésitent pas, le cas échéant, à tripatouiller les œuvres. C'est plus fréquent qu'on ne le croit".

A cette hausse vertigineuse des prix de l'art abstrait, correspondait une baisse aussi préméditée de l'art figuratif. L'artifice des marchands pour déprécier l'art traditionnel des peintres en vie mais en adoptant la tendance figurative atteint 7500 % ! Un peintre tel "Lascaux, sous contrat Kahnweiler, a eu son prix fixé aux points sur le marché à un tarif soixante quinze fois inférieur à celui de Picasso. "Par cet artifice de Kahnweiler, les œuvres des artistes vivants, poursuivant ce genre d'art, de production limitée, sont dépréciés aux yeux du public, n'ayant pas cours sur le marché, n'ayant aucune chance d'acquérir un juste prix que dans un siècle ou deux, elles sont invendables, sauf à un prix dérisoire, car leur achat serait une perte certaine pour l'acquéreur en cas de besoin de réalisation (...). Les artistes authentiques œuvrant dans la tradition du difficile effort créateur des Michel-Ange, des Rubens, des Goya, etc., ne pourront donc pas vendre leurs créations de qualité à un juste prix, tant que les Kahnweiler et leurs complices maintiendront ces tarifs artificiels permettant à l'abondance de la laideur de se substituer aux beaux-arts et de bénéficier des hauts prix", (Guazava, op. cit., p.109).

Guazava n'est point le seul à dévoiler ce jeu d'évaluation prémédité. Maître Rheims, de l'Académie Française, écrira de ce gouffre astucieuse créée par la fallacieuse hausse des prix de l'art abstrait, dans la période de l'entre deux guerres : "On assiste à la chute vertigineuse de la peinture conventionnelle puis à sa quasi disparition du marché. Elle tombe si bas que, phénomène normal, il est pratiquement impossible de voir aujourd'hui des œuvres importantes des artistes de cette époque, ce qui ne fait qu'augmenter leur discrédit."

Un discrédit préparé, certes, puisqu'à l'époque du second après-guerre, caractérisée par cet immense pouvoir d'achat des toiles abstraites et qui dura jusqu'en 1962, la polémique battait son plein. Marchands et critiques pro-abstrait avaient suivi comme politique d'ignorer l'art figuratif. Par réaction, les pro-figuratif ont essayé toute les fois qu'il

leur était possible de dévoiler l'imposture et les dessous des tenants de l'art abstrait, en accusant surtout cet aspect "américain" qui se décelait de plus en plus avec le temps.

C'est un peu plus loin que nous verrons de près cette donnée de l'art abstrait.

Toutefois, on ne peut pas se demander comment eut lieu cette inimaginable montée des prix? La réponse englobe tout un éventail de termes. Propagande, publicité, mass-média et autres ne sont plus des domaines difficiles à dépister. L'ouvrage intitulé *La psychologie des foules*, de Gustave Le Bon, qui connut de 1895 à 1972 près d'une édition par an, et fut traduit en dix-huit langues, en dit longuement. Il constitue l'une des premières tentatives modernes qui fonde une théorie du pouvoir sur la manipulation des foules et leur suggestibilité.

Dans la période de l'entre-deux-guerres, les régimes européens ont mis en pratique une politique d'homogénéisation des foules grâce à deux domaines d'application privilégiés : la propagande, au service des gouvernements et des idéologies dominantes, la publicité, au service des commerçants et des industriels.

Propagande et publicité n'ont pas de frontières précises et cette frontière se dissimule d'avantage dès que ces deux domaines ont affaire à l'art et aux artistes. Mais ce qui arrête l'attention dans cette collaboration des artistes avec les pouvoirs politiques et économique de leurs pays, surtout dans l'époque de l'entre-deux-guerres, c'est la grande coïncidence de buts et de moyens qu'on ne peut plus séparer. Il est intéressant de suivre de près pour voir comment s'est opéré ce jeu.

Les années du second après guerre représentent une période dans laquelle les conditions économiques et sociales ainsi que l'évolution de l'art ont abouti à un épanouissement peu connu dans le marché de la peinture. La décade qui s'étend de 1952 à 1962 représente une période d'euphorie spéculative, une montée des prix qui ne tarda pas à créer une confusion entre le système de l'assimilation du marché et celui de la Bourse. Cependant, la conquête du marché français par tout l'éventail des abstractions connues reflète, en même temps, l'exaspération des querelles artistiques internationales et les rivalités commerciales qui les causent, les amplifient ou les font chanter à l'unisson pour raison de monopole. De monopole et de maffia, faut-il dire, puisque pour pénétrer dans ce milieu il faut être muni d'interconnaissances, de relations, de recommandations qui sont autant de présentations que de mots de passe !

Après la seconde guerre a lieu un phénomène nouveau: la cote des peintres est dorénavant régulièrement étudiée selon des facteurs et des normes dépassant toute considération de goût ou de logique :

"Dès lors, il fut comme entendu que chaque vente publique marquerait nécessairement une progression de cours. Prompts à installer leurs poulains à bord du convoi en marche, des commerçants commencèrent à user de formules publicitaires jusque-là inédites (...). En cette période de grand démarrage économique, les achats d'art polarisent les envolées imaginaires sur le thème de l'argent. Ils jouent dorénavant le rôle tenu avant la guerre par les cachets de vedettes de Hollywood ou les budgets des superproductions " (Bernier, *Art et Argent*, pp. 161-162).

Depuis les années soixante, les beaux objets se font de plus en plus rares car, d'une part, les musées absorbent au fur et à mesure, le plus précieux, d'autre part, les fondations et leurs richesses insensées, non seulement rivalisent dans ce domaine d'abstraction, mais bouleversent les cotes et les pronostics – à ne citer que la fondation Getty "dont les statuts contraignent impérativement les trusts à convenir jusqu'à 10 ou 20 millions de dollars d'objets d'art par an : maelström irrésistible capable d'engloutir à l'usage de la fondation tout ce qui se présente dans le monde comme le plus excellent ou du moins ce qui a la réputation de l'être "(Rheims, op. cit., p.11).

De même, les revenus insensées des affaires pétrolières, créatrices d'argent, et autres industries facilitent à ceux qui détiennent des sommes et des fortunes gigantesques de se permettre des achats tout en ayant quasiment perdu le sens du mot "argent" qui, par la force des choses, ne semble plus représenter, à leur yeux, qu'une suite de chiffres!.

Dans la décade suivante, dans les années soixante, soixante-dix, toutes les courbes semblent ascendantes. La griserie due à l'accroissement des chiffres et des pourcentages dépasse la conception. On peut lire dans la revue américaine *Fortune* que lorsque "les Wrightsman avaient acheté leur Vermeer on avait établi qu'il constituait une des surfaces planes les plus coûteuses du monde : 1252 dollars le pouce carré 2 (6 cm<sup>2</sup>, 454) contre 2,10 dollars seulement pour le pouce carré d'un des terrains les plus chers de New York, celui sur lequel s'élève l'immeuble de la banque Morgan".

Ce n'est pas sans raison ni sans objectif que les spécialistes, après un bref moment de désarroi, se sont appliqués, chiffres en main, pour prouver que les œuvres d'art ont été parmi les valeurs les plus résistantes lors des crises.

Cependant, le fait le plus important qui est intervenu dans ce domaine et qui attire de plus en plus les capitaux vers le marché de l'art, c'est l'apparition de fonds d'investissement mis en place par les banques. "C'est sans doute la plus importante conséquence découlant des courbes et statistiques si largement diffusées depuis quinze ans, assure Bernier, en 1977: aucun financier ne peut demeurer insensible à un pourcentage de hausse atteignant 1150 % (...). Les fonds d'investissement sont donc vite devenus des organismes finançant des marchands. Ils agissent par prêts directs, gagés sur des œuvres d'art et portant intérêt jusqu'à chaque vente dont les bénéfices sont répartis dans des proportions préalablement convenus. Ils agissent aussi fréquemment en achetant de compte à demi avec un marchand ou un groupe de marchands. C'est le cas, par exemple, du fonds "Artémis" constitué, il y a quelques années, par la banque Lambert de Bruxelles. Après une période de tâtonnement, le fond a été orienté vers cette manière de faire. Un groupe de marchands des différentes places, comme Heinz Berggruen à Paris et Eugène Thaw à New York, font acte de vendeurs pour des pièces dont ils sont souvent partiellement propriétaires" (op. cit. pp. 192-193).

L'augmentation du nombre des amateurs, l'accumulation des fortunes, l'inflation continue, outre les courants politiques clandestins des affaires ont fait de sorte, qu'en quelques années, les cotes augmentèrent à des plafonds incroyables. Sur le plan économique le monde a connu entre 1960 et 1980, toute une série d'épreuves dues, entre tant d'autres, à la prospérité financière des japonais. Cette série d'épreuves a été suivie d'un resserrement des crédits aux moments où les carburants ont marqué une hausse considérable.

Dès 1960, les Japonais commencent à collectionner des tableaux de sorte que "le Gouvernement nippon, écrit Rheims, inquiet de constater à quel point la balance des paiements extérieurs était mise en péril par ces invasions massives d'art abstrait, décide en 1974 d'arrêter toute entrée "(op. cit., p.16)

Les Japonais, affolés, se sachant plus que faire de leurs achats, se mettent à jeter sur le marché, en quelques mois, tout ce qu'ils avaient acquis. Ce qui mène à l'effondrement des cours. Mais le marché s'est redressé avec prudence. Est-il lieu de rappeler la situation politique du Japon qui, lors de la seconde guerre mondiale, longtemps victorieux des Alliés, capitule après le bombardement atomique d'Hiroshima et de Nagasaki et tombe sous l'influence américaine? Nul n'a oublié, hélas, ce fameux slogan "Made in occupied Japan". Ce qui explique comment et pourquoi ce pays a subi si facilement et si intensément la vague de l'art abstrait soutenue et imposée par les américains.

Ce qui accorde au marché actuel une importance particulière, une extraordinaire expansion, ce n'est pas seulement l'accroissement du nombre des habitants – comme l'avancent certains critiques ou historiens de l'art, mais c'est surtout le fait – entre tant d'autres – qu'un pays comme l'Amérique couvert de forêts vierges jusqu'à peu de temps, son histoire ne datant que depuis deux siècles environ, se trouve actuellement jalonné de musées... Les fameux conducteurs de diligences se sont mis à collectionner les tableaux d'art abstrait avec la même furie qu'ils mettaient autrefois à s'entretuer.

Ainsi, le monde d'investissement a catégoriquement changé au cours du siècle, selon un système minutieusement étudié et admirablement bien appliqué. Avant la guerre de 1914, ceux qui épargnaient investissaient leurs fortunes dans des affaires, plus ou moins générales. A partir de 1920, et plus particulièrement à partir de 1935, une partie de la fortune internationale est placée en tableau d'art abstrait pour former ce circuit liant cet art à l'économie politique.

C'est ce qui explique un aveu tel celui que déclare Joël Lachaux, directeur du *Art International Investors*, une société d'investissement en art lancée par un laboratoire pharmaceutique américain. C'est dans un article diffusé par le Racing Club, au début de 1974, que Lachaux déclare : "Tous nos collaborateurs sont des spécialistes de l'économie et de l'analyse, pas un ne sort des Beaux-arts ou de l'Ecole du Louvre.. Nous n'avons pas le droit de nous tromper "(cité par Grappin, dans un article intitulé; *Le jeu de l'art et du hasard*, *Le Monde*, 23 mars 1976).

Ils n'ont pas le droit de se tromper, certes, puisque la moindre erreur d'estimation représente et comporte des conséquences de pertes non seulement fâcheuses, mais littéralement ruinantes ! C'est pourquoi nombreux sont ceux qui affirment qu'on se trouve avoir affaire à un consortium, à un Monopole, à une Maffia qui, pour rien au monde, ne lâcherait prise de son propre gré.

Lancer une peinture n'est plus un secret. Le système est connu de A à Z. Créer un mythe autour de lui, déclencher le jeu offre-demande en accentuant la demande par rapport à l'offre n'est plus énigmatique. "Le reste est affaire de politique commerciale habituelle, soigneusement surveillée et contrôlée, comme toute politique boursière "écrit Ribemont-Dessaigne (op. cit., p.249), à quoi il ajoute un peu plus loin par rapport aux prix : " Les prix atteints par les grands as de la peinture ne peuvent pas baisser, ils ne doivent pas, sous peine de bousculer sérieusement la valeur des collections et le mécanisme financier des

Galleries. Comment serait-il autrement, puisque le sang de la société roule de l'or et que tout son système nutritif est basé sur cette circulation? Ceux qui s'indignent ou affectent des mines de moralisateurs ne s'aperçoivent pas que leur propre existence se déroule suivant le même système qu'on nomme capitaliste."

La même idée liant ce système de spéculation au système du régime politique est reprise par Rheims, qui, parlant de la cote de Picasso, qui culmine par moments au plafond des prix pratiqués en ventes publiques, il dit : "Ce que l'on peut affirmer c'est que Picasso continuera, autant que durera le monde occidental, à apparaître comme un des cinq ou six plus grands peintres de l'histoire de la Peinture " (op. cit. p. 349).

Les jeux sont faits, certes. Ils sont si foncièrement liés au système politique du capitalisme qu'il n'est plus question de changer l'un sans l'autre. Ce qui dépasse les possibilités et les moyens du domaine artistique.

Dans le même passage, l'auteur explique plus longuement cette situation, pour montrer comment depuis plus de quarante ans le cours des tableaux abstraits ne cesse de croître. Cela n'empêche que beaucoup de spéculateurs se demandent s'ils ne connaîtront pas une baisse sur les objets ! Ou si la récession que les antiquaires appréhendent depuis des années va-t-elle se reproduire? " De prime abord cela paraît difficile car l'objet s'accommode fort bien des régimes inflationnistes ; sorte de valeur-bouchon, il flotte et se laisse porter au haut des vagues de la hausse. Une baisse importante aurait aujourd'hui des motifs sociologiques plutôt que financières. Pour qu'elle se produise, c'est à dire qu'à la passion mondiale pour l'objet succède un désintéressement profond, il faudrait un extraordinaire caprice de goût, un changement radical des mœurs comparable à ce qui s'est passé entre 1790 et 1840. Une telle possibilité ne pourrait se produire qu'à la suite d'un cataclysme international entraînant un changement radical du mode de vie, à la suite d'innovations prodigieuses qui feraient de l'objet une chose superflue, dérisoire".

La dépression de l'entre deux guerres, en 1929, fut certes une des plus sérieuses, d'autant plus qu'elle était due à la mauvaise répartition du capital en objet d'art de par le monde. La grande majorité des collectionneurs était des Américains ou des Européens, dont la fortune était investie dans des affaires touchées par le Krach.

Depuis lors, comme les objets d'art sont intentionnellement dispersés dans le monde, la possibilité d'une baisse des prix est improbable : les amateurs se trouvant un peu partout dans toutes les capitales. La Maffia marchande, au XX<sup>e</sup> siècle finissant a su profiter des leçons passées et a réparti ses richesses d'une façon bien consolidée. Une chute des cours ne peut avoir lieu que dans la probabilité d'un Krach mondial entamant toutes les formes de la productivité humaine. Autrement dit : dans l'hypothèse d'un changement catégorique de régime politique et rien d'autre.

C'est ce qui constitue l'arrière font imposant et déterminant qui régit effectivement le domaine de l'art abstrait, inextricablement lié au système politique qui l'a lancé.

Il y eut, en effet, des dépressions minimales en 1959, ensuite 1977 et 1980, mais elles n'ont pas sérieusement affecté le marché, dans le sens où "les amateurs et le négoce se sont tellement universalisés qu'à l'annonce d'une baisse dans un tel ou tel pays, il suffirait en 48 heures de quelques négociants internationaux alertés, pour rétablir par leurs achats les cours

menacés", (Rheims, *ibid.*). C'est là que le terme Maffia, si fortement employé de nos jours pour qualifier le domaine de l'art abstrait, prend son ampleur.

Tel qu'on vient de le voir, l'envers de ce que l'on avait usage d'appeler la Haute dignité de l'art, constitue, actuellement, un système de commercialisation dans les coulisses duquel s'opère cette secrète alchimie qui transforme l'œuvre d'art en marchandise de spéculation.

Le mot alchimie représente, en fait, la grande partie de cette transformation qui s'effectue dans la clandestinité et n'est point exagéré. Les phénomènes insoupçonnables et inaperçus l'emportent de loin sur les apparences. Bien plus, il est effrayant de constater le nombre de moyens illicites commis dans le monde obscur du marché des tableaux : faux certificats, faux témoignages, des procès et des avocats auxquels on fournit les chances de gagner en produisant tout un arsenal de preuves, des complots internationaux, des impôts non payés, des Trusts fondés pour la nécessité de gagner une certaine cause, des fondations illusoire, des rivalités, etc.. La liste est loin d'être terminée...

Il est triste de suivre Bernier, dans son ouvrage intitulé *Art et Argent*, où il parle en détails de toutes ces intrigues, des jalousies tenaces, des ragots débités comme pour distraire les souverains protagonistes de cette sorte de cour clandestine. Triste aussi de voir comment de grands critiques connus et classés selon leurs "points faibles", qui accordent de fausses attestations ou donnent de faux certificats prouvant l'authenticité d'une œuvre dont ils sont sûrs de sa falsification.

C'est avec ces certificats que se sont formées les collections américaines au début du siècle, à ne citer que Guimpel entre tant d'autres, disant en 1929 :

"L'amateur américain est la proie de la plus vaste escroquerie que le monde ait jamais vue : l'escroquerie au certificat. Il y a 30 ans l'Américain a acheté tant de tableaux faux qu'ensuite il a voulu des attestations. Tout exprès pour lui on a créé des experts et on les a canonisés, le marchand laisse retomber la responsabilité sur ces irresponsables, et le client ne trouve plus personne à qui s'adresser pour obtenir justice (...). L'Américain a acheté en peu de temps, pour dix millions de dollars de tableaux dont les certificats ne sont pas défendables".

Reste à signaler un des côtés les plus imposants et les plus significatifs de tous ces éléments qui composent le corpus frauduleux de l'art abstrait : la Bourse. La Bourse et tant d'autres domaines apparemment inaperçus aux profanes mais qui constituent son cortège. Les querelles esthétiques du XX<sup>e</sup> siècle ne sont en réalité, que la façade des concurrences économiques qui se passent dans le marché de l'art abstrait. Toute cette violence qui les accompagne dissimule le conflit économique, dissimule la bataille montée pour maîtriser l'offre et conquérir la demande.

Il est étonnant de voir le nombre de ceux qui sont passés dans le monde de l'art abstrait, que ce soit en Europe ou surtout en Amérique. Cette extraordinaire poussée ne peut être compromise que si l'on tient compte des liens étroits qui se sont formés entre l'art et le capitalisme, pour voir comment un peintre devient une action de Bourse. Mais le plus étonnant, c'est de voir comment les lois fiscales américaines ont été précisément "conçues" pour la propagation de l'art abstrait.

Le gouvernement des Etats Unis, ayant décidé que la religion de l'art devait être protégée et encouragée, a fait voter des lois fiscales tendant à mettre le cours des tableaux à l'abri des fluctuations de Wall Street (sans pouvoir toutefois éviter les conséquences d'un Krach de l'ampleur de celui de 1929 (Guimpel, *Contre l'art abstrait*, p.168).

Le but de ces lois fiscales est d'attirer le grand nombre d'oeuvres d'art abstrait dans les musées, en accordant aux donateurs de très larges détaxations d'impôts. Est-il lieu de signaler que ce système de détaxation favorise ceux dont la fortune est plus élevée au détriment des autres, les moins fortunés, dont les impôts sont augmentés, en proportion, pour remédier ou compenser les moins-value fiscales résultant de cette subvention déguisée du gouvernement fédéral? C'est ainsi que les grands capitalistes ont pu jouer le rôle de mécènes avec l'argent sur lequel ils possèdent tout contrôle.

Un autre privilège permettait au donateur de garder le tableau acheté et qu'il consacrait à un des musées. Cela l'exemptait des impôts et lui laissait le plein pouvoir sur l'oeuvre jusqu'à sa mort. Ce qui lui facilitait de faire des affaires de spéculations tout en étant à l'abri du fisc. Mais face à l'abus incroyablement pratiqué sans le moindre scrupule de ces "donateurs", il y eut une petite modification entre les années 1962–1963, mettant quelque frein à ce trafic. Ce n'est que l'année d'après, en 1964, que le Congrès Américain oblige les donateurs à abandonner leurs tableaux aux musées le jour même de la donation et non pas le jour de leur décès.

Cependant, "les milliardaires sont rarement fous, comme le dit Guazava (op. cit. p.120). Ils n'achètent point ces tableaux industrialisés pour s'amuser : ils montent des affaires spéculatives par l'intermédiaire des conservateurs de musées. Ceux-ci profitent de la différence entre le prix fallacieusement augmenté sur la cote des peintres, et le prix réel du tableau, et investissent l'argent collecté pour le Musée selon des combinaisons qu'il est facile de deviner".

Toutefois, les Musées ne sont point le seul moyen de faire circuler cette fraude. Il y a des centaines de Sociétés commerciales et industrielles privées dont les dirigeants savent soutirer de l'argent au préjudice des actionnaires et du Trésor. "Il leur suffit d'acheter (au marchand qui détient la production et on sait parfaitement la valeur artificielle créée par les "remâchages"), des toiles de Picasso, de Miro, etc. Mais à moitié prix de la cote officielle (cette dernière étant comptabilisée) ces écritures permettent de s'approprier et de se partager l'autre moitié du prix soi-disant payé, mais en fait soustrait à la société " (idem).

Tel qu'on le voit, c'est en toute connaissance de cause que Guazava, Maître avocat et artiste à la fois, termine ce paragraphe avec une conclusion de quelques mots, mais qui dit longuement et énormément de choses sur la réalité du marché de l'art abstrait :

"L'art moderne n'est donc pas une révolte esthétique de quelque artistes mais c'est un bel instrument de fraude pour la Haute finance".

\* \* \*

C'est certainement tout cet arrière-fond de jeux illicites, d'intrigues et de fraude dominant le domaine de l'art moderne qui incita George Guazava et tant d'autres, à accuser

cette mascarade fallacieusement montée et soutenue, et les mena à employer le mot "Imposture" pour qualifier la substance de cet art et ses Régions inaccessibles.

Si, apparemment, la majorité des critiques chantèrent à l'unisson, les louanges et les mérites de l'art abstrait, moins nombreux sont ceux qui eurent non seulement le courage mais surtout la possibilité ou la permission de faire parvenir leur voix pour montrer le revers de cette "médaille".

Nous citons le cas Guazava parce qu'il fut le premier à avoir eu la prouesse d'affronter le péril, d'attaquer - preuves en main - ce monde souterrain de l'art abstrait, et d'aller jusqu'à lancer une action judiciaire, une plainte en escroquerie contre cette imposture et ses tenants. Une accusation dans laquelle il révèle comment les marchands de tableaux, en spéculant, abusent de la crédibilité d'un public mal averti, exploitent et asservissent les artistes, grâce à une gigantesque imposture qui porte sur des milliards, fondée sur des hausses illicites, drainant les richesses françaises réelles vers les banques suisses.

En effet, c'est avec une ferveur digne d'éloges, que Guazava mena magistralement sa croisade. Maître avocat, peintre et écrivain de talent, c'est après avoir fait deux importantes expositions qu'il se rendit compte que nul artiste ne pouvait vendre à prix honnête ou même à se frayer un chemin dans ce labyrinthe, sans être admis sur la liste de la côte des peintres, imposée par les manipulateurs de ce domaine. C'est à dire sans s'humilier ou sans faire partie de clique et de ses enchères artificiellement entretenues.

En 1961, Guazava commence par publier une plaquette d'une centaine de pages intitulée *Art et Crime*, plaquette dans laquelle il situe l'art moderne, montre l'aspect juridique de l'affaire, aborde le préjudice subi par l'acquéreur, le préjudice subi par les artistes, l'atteinte à la foi publique, les effets de la corruption, puis parle de l'aspect philosophique de l'art "prostitué" et de l'art d'inspiration. Bref, il accuse le gangstérisme, l'escroquerie, l'exploitation et la fraude qui régissent le monde de l'art abstrait.

Le livre a été accueilli à l'unanimité par la presse parisienne, française, européenne et même par la presse anglo-saxonne. A l'unanimité, certes, puisqu'il a été applaudi par plus de deux cents commentaires, un vrai écho mondial, un vrai soutien "dont l'effet dès le printemps 1962 a été le retour aux vitrines de toiles autres que celles de la facilité", précise l'auteur à la page 134 de son second ouvrage intitulé *L'Imposture de l'Art moderne industrialisé*.

Cependant, les responsables font "la sourde oreille", comme dit J. R. Kaufman.

En 1976, ayant essuyé six refus de la part des "Responsables" pour examiner sa charge, Guazava rassemble tous ces documents et les publie dans un ouvrage de 137 pages, que nous venons de signaler, sous le titre très significatif et très réaliste à la fois : *L'Imposture de l'Art moderne industrialisé*.

Avant d'aborder ces deux ouvrages, il serait peut-être plus nécessaire de voir où en était arrivé l'art abstrait à cette époque. Nous ne signalons qu'un seul exemple pour montrer à quel point de dégradation humaine avait baissé ce mode d'expression, supposé esthétique, à quel point cette bêtise plastique a été secondée par une imposture politico-sociale.

Dans son second ouvrage Guazava introduit ce fait: "Nous avons assisté, le mardi 1<sup>er</sup> décembre 1964, au Palais Galliera, à une vente dite de la collection Lefèvre : Le marchand Aimé Maeght faisait racheter la production de son "poulain" Miro, pour maintenir sa cote artificielle. Il avait exposé, mis aux enchères pour 7500 F.F. et racheté pour 10.000 F.F. (Le prix d'alors d'une voiture neuve), un dessin suggérant un personnage accroupi, un papier hygiénique frais après usage, avait été pressé sous verre, et le tout s'intitulait "l'homme au papier de soie". Voilà le niveau de l'art Moderne industrialisé, de ces alchimistes qui ont pu, comme dans la fable, changer du fumier en or ! Mais au prix du sabotage de la civilisation". (p.8).

D'ailleurs Miro ne fut pas le seul à avoir abusé de cette dégradation humano-esthétique, Duchamp avait déjà présenté un urinoir, Francis Bacon avait fait des variations sur le thème peu esthétique de "l'homme et le bidet", d'autres ont présenté des excréments desséchés sous titre de "sculpture moderne"...

En même temps, tel qu'on l'a vu plus haut, la peinture figurative était tenue à l'écart ou décrochée des musées.

"Pour tenter de restituer à chaque artiste son droit aux débouchés commerciaux dans la libre concurrence, notre ami, écrit J. R. Kaufman dans la préface du second ouvrage de Guazava, est sans doute le seul au monde qui recherchera l'arme légale pour combattre l'imposture.

"Il crut la trouver en constatant que cet art moderne, se vendant au mètre carré de surface ou "au point", tombait sous le coup des impôts frappant le commerce. "Mais le Ministère des Finances fit la sourde oreille et la justice saisie d'une plainte en tromperie sur la désignation en 1962 estima que le plaignant n'avait ni intérêt, ni qualité pour poser, à la place du ministre ou d'un syndicat un problème d'intérêt général.

"Alors Guazava nous présente dans cet ouvrage les réactions de la presse et le résumé de ses efforts, pour permettre aux artistes de mieux défendre leur profession" (Préface, *L'Imposture de l'art moderne industrialisé*). Les réactions favorables et les commentaires concernant la plaquette *Art et Crime* constituent le gros du second ouvrage, comme nous venons de le signaler. Nous relevons, à titre d'exemple, quelques citations en rapport direct avec ce travail.

"Le Docteur J. Rivière, médecin, érudit, graphologue et auteur d'un magistral ouvrage sur *Le Monde de l'écriture*, écrit à Guazava le 9 Juillet 1961 : "Avec beaucoup de courage, vous partez en guerre contre une mafia hélas puissante, et vous essayez d'instruire un pauvre public égaré, c'est bien. Il faut des gens comme vous pour réveiller dans les consciences des vérités simples, mais trop oubliées. Il n'est que trop évident que l'art d'un Mondrian n'a rien à voir avec la peinture, car il s'apparente beaucoup plus à la technique et encore – des signaux ferroviaires" (p.23).

Louis Hemo écrit dans le *Cahier des Arts*, No. 78: "Et cependant nos démagogues sont, à leur tour, pris au piège. Nul n'ignore qu'ils reçoivent des ordres de leurs fonctionnaires auxquels ils obéissent. En lieu et place des hommes politiques à qui il incombe le devoir de protéger les intérêts et la culture de notre patrie, c'est une administration désorganisée, aveugle, anonyme qui tient les rênes et a charge et initiative, de là le désordre et ... la décadence".

*Le Charivari* fait paraître en octobre 1961, signé Pimène: "Sa croisade contre l'Art Moderne est aussi certainement vouée à l'échec que celle de Don Quichotte. Elle n'en est pas moins respectable et le terrain sur lequel se place l'auteur *d'Art et Crime* est solide : il démontre qu'il y a préjudice tout pour l'acquéreur que pour les artistes et que les manigances des marchands tombent sous le coup des lois réprimant la hausse artificielle, l'association de malfaiteurs et les atteintes à la liberté du travail. Tout cela est exact mais comme l'Etat couvre la manœuvre, comme nos musées regorgent maintenant de croûtes innommables achetées par des conservateurs plus ou moins complices, les rêveurs qui s'aviseraient de porter plainte en seraient pour leurs frais, qui ne seraient pas minces. La mafia des marchands de tableaux, c'est trop pour un seul homme (...). Ce coup d'épée dans l'eau d'un marécage dont la postérité se gaussera lui sera compté et lui vaudra de figurer désormais au nombre de ces idéalistes agissants que tous les régimes expédient le plus volontiers en prison" (p.16).

Le 29 mai 1962, *L'Indépendant perpignan* publie: "Les peintres attaquent la spéculation sur la peinture. Deux peintres, George Desval et Jean Kirsch, viennent, à leur tour, de déposer chacun une plainte auprès du Doyen des juges d'instruction contre la spéculation illicite sur ses tableaux. "Ils imitent ainsi le peintre Guazava qui, il y a quelques semaines, avait déposé une plainte semblable et vient de se voir débouté. Guazava, toutefois, interjette appel devant la chambre d'accusation : "Le Doyen des juges d'instruction, dit-il, a été induit en erreur en motivant son jugement par des questions artistiques. Il ne s'agit pas de cela. Je ne lutte pas contre l'art abstrait pour l'art traditionnel. Je lutte contre la spéculation illicite des marchands de tableaux qui, par des manoeuvres réprimées par le code, fond monter artificiellement la cote de leurs peintres. La hausse artificielle par les voies frauduleuses pratiquées dans les salles de ventes est illicite, quelle que soit la marchandise qui en fait l'objet" (p.35).

Le 20 juin 1962, Robert Guillou, le Président de l'Association des Critiques d'Art écrit à Guazava : "Il y a déjà trente ans (en février 1930) nous avons élevé une véhémence protestation dans toute la presse contre "les ventes fictives", où nous protestions hautement contre le fait, l'échappatoire et l'impunité. " Je ne peux donc que vous féliciter pour votre campagne, au nom de l'Art, de la Justice et de la Moral Publique" (p.34).

*Le Guignol*, à Lyon, fait paraître sous le titre de *Coup de chapeau*, le 25 avril 1962, un article dans lequel on lit : "Mais ce qu'il y a de plus curieux c'est que M. Rheims, l'un des meilleurs commissaires – priseurs parisiens a confirmé les faits! "Récemment, dit-il, un directeur de Galerie a fait monter une toile à 4 millions et si on me la rapportait, elle n'en ferait pas le quart!". Il a également cité des toiles de jeunes peintres que des intimes poussent de un à trois millions alors que sur la butte Montmartre on en tirerait à peine 10.000 FRF !.

"Cela tout le monde le savait déjà, du moins tous ceux qui ne veulent pas se laisser duper, mais c'est la première fois qu'un grand journal parisien met ainsi les "pieds dans le plat" et il convient de l'en féliciter. Il a même poussé le courage jusqu'à faire paraître la photo de deux dessins, un Miro bouillant et un Picassoterie bons tout au plus à remplacer le papier hygiénique dans les "waters"!" (p.37).

Le 9 décembre 1963, le Président du Syndicat Autonome des Artistes Peintres Professionnels (S.A.D.A.P.P.) écrit à l'auteur *d'Art et Crime* : " Notre syndicat approuve l'action que vous avez entreprise dans le but d'assainir le marché de la Peinture. Dans l'état

d'anarchie où ce marché se trouve actuellement, il est certain qu'une action en justice permettrait de clarifier le début en déterminant quels sont les procédés licites de publicités et de vente et quels sont les procédés frauduleux" (p.67).

En effet, après avoir publié sa plaquette sur *Art et Crime* en 1961, Guazava dépose officiellement, le 5 mars 1962, une plainte au Doyen des Juges d'instruction dans laquelle il expose clairement son point de vue. Les échos dans la presse ne vont que grandissants. Cependant, malgré l'évidence des faits et des preuves présentés, M. Reynaut, Juge d'instruction, ordonne, le 14 mai 1962, le dépôt de la procédure au Greffe du Tribunal de Grande Instance de la Seine !

Ne perdant pas courage, croyant fermement en la probité de la jurisprudence, Guazava fait appel à la chambre d'accusation, audience du 26 octobre 1962, dans laquelle il sollicite respectueusement la réformation de cette décision qui a réalisé une inexacte appréciation, tant du droit que du fait de la cause (*Imposture de l'Art moderne industrialisé*), p. 49).

Le 23 octobre 1962, Guazava reçoit un deuxième refus d'informer, mais il fait appel. Le 6 novembre 1963, il essuie un troisième refus, un rejet du Pourvoi à la Cour de Cassation. Un mois plus tard, Guazava reçoit l'approbation du Syndicat Autonome des Artistes Peintres Professionnels et poursuit sa Croisade. Le 23 mars 1964, il est averti du quatrième refus d'informer ! le 6 novembre 1964, c'est le cinquième refus d'informer de la chambre d'Accusation, qui déclare le dit appel mal fondé!

Ne voyant d'autres issues, l'auteur fait parvenir sa plainte à la commission des communautés Européennes. Le 8 avril 1968, M. E. Albertcht, Directeur Général de la concurrence, informe Guazava du refus de sa charge, qu'il fait classer sans suite.

Une dernière tentative juridique clôt le coté officiel auprès des responsables : Guazava fait un recours à Messieurs le Président et Juges composant la cour de Justice des Communautés Européennes. En même temps il fait part de sa plainte au Ministre des Affaires Culturelles, M. E. Michelet.

Mais, tel qu'on le voit, sur le plan officiel, les "Responsables" n'ont pas bougé. Bien plus, il est navrant de constater avec l'auteur que "deux personnalité politiques en fonction aient influé pour (le) faire débouter, alors que l'enjeu était la défense des Beaux-Arts et de la peinture en général, qui, bien plus que la musique ont contribué dans le monde entier au renom culturel de la France" (id. P.110).

A la suite de ces documents, l'auteur fait une récapitulation des moyens frauduleux pour montrer comment l'escroquerie de l'art abstrait est le résultat de la combinaison de plusieurs moyens frauduleux unis par l'intention de valoriser une marchandise dénuée de toute valeur réelle:

"En résumé, l'escroquerie de l'art abstrait est le résultat de la combinaison de plusieurs moyens frauduleux unis par un lien de connexité et par l'intention coupable de valoriser des marchandises qui, par leur abondance sont d'une manière objective, évidente et certaine dénuée de toute valeur réelle. Or, pris individuellement, chacun des moyens employés semble en soi inoffensif.

- 1- Le marchand asservit l'artiste par contrat. Il supprime le caractère libéral, la responsabilité et l'éthique de la profession.
- 2- Il exige l'abondance par la facilité du vide ou de la laideur, au lieu de la production qualitative et accréditée comme art, les produits faciles d'une industrie manuelle.
- 3- Il offre et rachète par hausse artificielle, les toiles de ses "poulains" à l'Hôtel des ventes.
- 4- Il crée ainsi la cote aux "points" de surface en faisant publier la dimension et des prix artificiels obtenus.
- 5- Il s'assure facilement de la complicité de hauts fonctionnaires en les gratifiant innocemment, pour l'amour de l'art de cette fausse monnaie de l'art moderne industrialisé.
- 6- Il fait croire à un contrôle officiel en obtenant pour ses "poulains" les cimaises des Musées.
- 7- Il dissimule au mieux ses manoeuvres personnelles derrière les noms des artistes dont les créations seraient des recherches purement esthétiques.
- 8- Il interdit l'accès des Musées aux artistes en vie, en les mettant en compétition avec les œuvres de Renoir ou de Degas, qu'il fait classer comme "art moderne de moins de cent ans d'âge !"
- 9- Il fixe très bas la cote officielle de la peinture classique des créateurs en vie pour les éliminer en les dépréciant de 7500 %.
- 10- Il monopolise ainsi que quelques complices la totalité du marché mondial et impose au sommet sa corruption".

A quoi il ne faut pas oublier d'ajouter tout le "travail" mené de concert par les mass média. C'est en faisant orchestrer cet ensemble de moyens frauduleux que les sommes publiques ou privés sont investies dans des marchandises douteuses et factices. Ainsi, les prix astronomiques des remâchages ont "profité environ pour un pour cent aux peintres asservis et quatre-vingt-dix-neuf pour cent moins les frais de la corruption aux marchands organisateurs de la fraude" (id. P.115).

Cependant, les tenants de ce monopole ne sont pas seuls dans ce jeu. Les milliers de personnes qui sont propriétaires de cette fausse monnaie deviennent de leur propre gré ou à leur insu, complices et défenseurs de cette esthétique négative que ce soit par intérêt, par amour-propre ou par snobisme.

Avant de terminer cette partie sur l'Imposture de l'art moderne, il est particulièrement intéressant de reproduire les paroles de Camille Mauclair, critique du *Figaro*, qui écrit en 1930, dans la période de l'entre deux guerres où "la machination" battait son plein, ces lignes admirablement perspicaces sur l'art moderne : "Que notre peinture soit troublée, que nous nous querellions entre nous sur la technique et la doctrine soit. Mais le danger réel, c'est cette conception qui, séparant l'art de la nature et de l'artiste de sa race, coupant les racines, travaille à imposer la tyrannie de formules interchangeable où notre goût, notre sensibilité, notre terroir ne comptent plus. Cette conception est encouragée par tous les adhérents à l'extrémisme politique qui tâchent de forcer pour elle les musées, de lui assurer une prépondérance dans les jurys, non seulement parce que certains y trouvent notoirement leur profit, mais encore et surtout parce que, sous couleur de protéger "l'art nouveau", ceci fait partie du grand plan de sabotage intellectuel et moral. Encore un peu, et nous n'aurons plus d'art de la patrie, mais - et c'est ce qu'on veut - une espèce de pacotille paneuropéenne, l'académisme international du Laid".

Cet arrière fond de forces "occultes" menant le jeu sur le plan international ne cesse de se dessiner, de prendre forme. Ce ne sont pas seulement les combinaisons financières illicites menées sur le plan international, que ce soit la traite d'esclaves, le trafic des stupéfiants, les guerres du pétrole ou la fausse monnaie de l'art moderne qui représentent une inquiétude quelconque. Ce qui est vraiment et effroyablement inquiétant ce sont ces grandes sociétés multinationales, protégées par l'anonymat, qui agissent effectivement contre l'intérêt public, voire contre l'humanité.

Comme aucune convention internationale ne fixe de plafond à l'enrichissement illimité des sociétés majoritaires, un enrichissement illimité ne vise à tout prix, qu'au maintien de l'économie du profit mercantile. Outre le risque de l'effondrement des institutions libérales par le sabotage du civisme à des fins commerciales, c'est surtout le danger d'une guerre atomique qui se dessine et que craint Guazava, puisque cette folie du gain sans plafond et de suprématie capitaliste ont déjà valu deux guerres mondiales à l'humanité.

\* \* \*

Nous abordons le thème du critique d'art dans la mesure où il représente un apport essentiel dans le lancement et l'expansion de l'art moderne, puisqu'il exerce une influence certaine sur le trafic occulte des tableaux.

Dans le vaste labyrinthe qui constitue ce domaine, l'artiste n'est qu'un élément – quasi secondaire, peut-on dire par rapports aux autres éléments qu'il faut prendre en considération. L'importance du critique d'art, qui joue un des rôles les plus importants dans cette tragi-comédie de l'art moderne est d'une grande envergure. C'est lui qui tient, du moins apparemment, les fils du jeu puisqu'il fait et défait modes et réputations, impose ou anéantit telle ou telle carrière, justifie ou bannit telle ou telle invention. Il est – en toutes lettres – le spécialiste du discours, le spécialiste qui oriente ou qui manie l'opinion publique, le grand tireur de ficelles dans ce jeu de marionnettes.

Nul n'ignore, de nos jours, à quel point l'autorité d'un critique peut mettre en jeu le sort d'un peintre, l'introduire dans les grandes collections, lui faire obtenir un contrat, etc.. Ce qui révèle à quel degré il est indispensable au bon fonctionnement de cette gigantesque machine commerciale. Cependant, les doctrines esthétiques élaborées, qui représentent une vraie hiérarchie des valeurs, démontrent aussi que, quelle que soit l'influence du critique, qu'il le veuille ou pas qu'il le sache ou pas, la loi qui régit le marché dépend du groupe qui tient les rênes, dépend des tenants du monopole.

L'histoire du critique d'art n'est pas d'une grande étendue : il n'existait pas encore au XVII<sup>e</sup> siècle. C'est à Diderot que remonte les racines premières de la critique d'art ou de la critique artistique dans les sens actuel du terme.

Le XIX<sup>e</sup> siècle constitue l'essor de ce domaine sous sa double fonction comme critique journalistique et genre littéraire. La brusque généralisation de l'abstrait, son éparpillement, voir son émiettement en mille tendances contradictoires a donné lieu à la formation rapide de toute une légion d'esthéticiens. Un bataillon qui s'est donné à cœur joie pour défendre la cause de l'Abstrait. Cette défense fut menée avec un tel art et une telle

fanfare que Zahar la qualifie de "complot noir". Un complot si noir qu'il camoufla, pendant plusieurs années, tous les dessous de l'affaire, grâce à un langage inintelligible et des textes indéchiffrables. "Une écriture obscure, pathétique, parcourue par les éclairs d'étranges et prophétiques pensées, dramatisées par les grondements des affirmations" (Zahar, op. cit. p.181).

En effet, la rapidité ahurissante du triomphe de l'art moderne, donna lieu, avec la même rapidité, à la puissance du prestige du critique d'art. Bénéfice à double tranchant qui ouvre un petit monde de subtilités où les nuances de probité se laissent déjà percevoir. Car pour divulguer et justifier l'usage d'un mode d'expression entièrement artificiel, sans le moindre rapport avec la fonction humaine, il fallait créer un état mental artificiel, capable d'accepter aveuglement ce qu'on lui présente. C'est ce que les critiques d'art moderne se sont appliqués à réaliser avec une perspicacité sans pareille.

Il est triste de voir à quelle dégradation ils se sont lancés pour prouver le sens du non-sens, pour baptiser et chanter les louanges d'un domaine qui, par sa facilité débridée, causa l'accroissement incroyable de mauvais peintres. Car, comme le dit justement : Ribemont-Dessaigne : "peut-on contrôler tout ce qui touche au tachisme par exemple? N'importe qui peut faire des taches, et les retoucher, même d'une manière aussi hasardeuse que possible : la spéculation s'empare de lui. Que la "demande", flairant l'affaire, décide de le rendre génial grâce à une préface pataphysicienne, et voilà notre homme en vogue" (op. cit. p.249).

Cette préface "pataphysicienne" non seulement oriente l'opinion publique mais soulève un point assez délicat. Le système actuel du marché impose une interdépendance entre la fonction culturo-esthétique et la fonction économique de la critique. Une interdépendance qui met en cause l'autorité et l'intégrité morale du critique d'art ; d'autant plus que les tarifs syndicaux que reproduit R. Moulin (op. cit. pp. 156-157), révèlent à quel point le critique d'art est susceptible à la tentation, s'il n'a pas une profession permanente, ou une fortune personnelle capable de lui assurer sa vie : « il est immédiatement suspect puisque les jugements qu'il prononce sont payés dans certains cas par ceux mêmes qui en font l'objet ».

D'un autre côté, la corrélation implicite entre la tendance politique du journal et la sélection artistique qu'opère le critique d'art, en service, a certainement son poids. Elle prend une présence indéniable en ce qui concerne le lancement d'un peintre, puisque l'orientation esthético-politique du journal est conçue pour chanter à l'unisson avec les idéologies dominantes. C'est pourquoi les critiques d'art, sous cet aspect, représentent une sorte de « confrérie » car ils sont doublement engagés sur le plan financier comme sur le plan esthétique.

Sans trop appuyer sur ce terme de « confrérie », on ne peut, toutefois, nier une responsabilité directe, dans la position actuelle, où l'œuvre d'art est destinée à prendre ce rôle de valeur-marchande, de valeur spéculative, les critiques ont eu sûrement leur part, puisqu'ils interviennent avec les marchands dans la fabrication de ces valeurs commerciales.

C'est ce qui accorde, à cette masse inouïe de littérature, une puissance peu connue auparavant. Une puissance créatrice de mythes ou destructive de la vérité. « La valeur ou l'estime accordée à une oeuvre du peintre, dit Pariat, dépend du talent de l'écrivain qui

l'exalte ou l'abîme. Il n'est pas chose informe, de niaiserie colorisée, d'anamorphoses arbitraires, qu'on ne puisse imposer à l'intention et jusqu'à l'admiration (...). C'est ainsi que la malheureuse peinture s'est vue en proie aux méthodes promptes et puissantes de la politique et la Bourse « (*Le Tableau contemporain comme valeur de placement*, p.64).

Ce qui fait, qu'actuellement, on est arrivé au terme d'une violente progression, dont la principale complice fut la critique d'art professée le long du siècle et qui aboutit à un imbroglio peu connu.

« Ce qui s'est produit durant ces dernières années, écrit H. Parmelin, implique une prise de possession par cette critique de toutes les absences à combler. Absence de pensée, absence de recherche, absence de création, absence de connaissance, et, surtout absence de lucidité, et d'humilité (...). Les critiques d'art spécialistes dans l'anartisme – et éventuellement tous ceux qui s'y laissent gagner – remplissent ce néant avec leurs mots (...) Des créateurs inventent, innovent dans des domaines passionnants, en dehors de l'art. Les critiques font aussitôt déborder de significations philosophiques, de prouesses, de charge sociale, d'originalité, de retour aux sources, et de tous les délires verbaux et mentaux les plus contaminés par l'expression pseudo-scientifique à la mode » (op.cit.pp.13-14).

Cet imbroglio donna lieu à une gigantesque mêlée. Des thèses contradictoires ont été publiées afin de seconder la priorité ou l'importance d'un manifeste ou d'un mouvement. Des critiques d'art se sont consacrés pour déterminer en quel mois, en quel jour ou en quel moment tel peintre introduit tel motif dans son tableau. Nous ne disons même pas quelle année puisque le nombre de mouvements abstraits de l'art moderne dépasse la centaine en un demi-siècle environ. Ce qui démontre ce foisonnement forcé d'une nouveauté quelconque.

« Des bataillons de chercheurs s'épuisèrent à établir, à six mois près, qui avait peint le premier monochrome. L'invention de la première aquarelle abstraite fut vénérée à l'instar de l'invention de la vraie croix et on jalouisa le Musée qui en recueillit la relique, comme au Moyen Age on jalousait Sainte-Sophie de Constantinople. Des querelles éclatèrent d'ailleurs là aussi, comme pour la croix du Sauveur, quand on s'aperçut que plusieurs musées prétendaient la possession de pareil trésor. Des sommes d'ingéniosité pour rechercher, acquérir et répertorier les grandes icônes du *Novum* », écrit J. Clair, (op. cit. p.55), à quoi il ajoute que non seulement les critiques d'art s'épuisèrent dans des démonstrations acrobatiques, mais « les artistes eux-mêmes succombèrent à la folie. Antidater, une oeuvre devint pratique courante lorsque le subterfuge ne convainquait point, le peintre se fit écrivain, polémiste, procédurier, il se mit à publier des textes pour établir l'antériorité de ses découvertes ».

Ce n'est point au hasard que P. D'Elme avance que le critique d'art « joue merveilleusement son rôle de flic de la culture » (*Peinture et politique*, p.141). Un flic-censeur, peut-on ajouter, puisqu'il choisit, trie, arrange, vante, démolit, étant donné que ses découvertes doivent faire périr ce qui existait avant lui ! Cela lui est nécessaire. « Nécessaire pour sa gloire et, parfois, pour sa fortune car les oeuvres offertes par de jeunes amis peintres, reconnaissants pour quelques services rendus « dans la presse », peuvent se révéler par la suite de solides valeurs marchandes. C'est une affaire de flair, de rouerie et d'entregent ».

Nul n'ignore que c'est un réconfort, une certitude et une extrême facilité pour l'artiste de savoir qu'il a derrière lui un critique ou plutôt un « explicateur » qui s'ingénie à trouver un sens idéal à ses oeuvres pour les faire admettre. Il est là pour exalter les prétendues prouesses abstraites. C'est dans ce sens que le critique assume une charge sociale de médiation monopolisatrice, basée sur sa compétence technique ou sur ses hardiesses de haute voltige ! De très haute voltige, même, car les écrits qui s'efforcent de chanter l'art abstrait représentent une vraie acrobatie. Une acrobatie sévèrement mise à l'index : dès les premières tentatives abstractisantes, des esprits clairvoyants ont eu le courage de dénoncer le bluff de cette « invention » bien organisée, bien orchestrée et admirablement bien « cabalistiquée ».

Dans sa fameuse brochure sur *Le désordre de l'art contemporain*, Marcel Zahar raille sans merci les néophytes qui « se gavent de lourdes nourritures pseudo-philosophiques » et se fient aux fameux signes bizarres qui ne sont même pas chargés de vertus cabalistiques et grâce auxquels, jusqu'à ce jour, court, s'étend et agit la vague des hallucinations » (p.61).

De son côté, Guy Dormand constate « qu'on se trouve en présence d'une véritable conjuration pour perpétuer, étendre et imposer des expressions plastiques qui constituent non pas un aboutissement, mais une régression vers les normes les plus primaires de la création esthétique ».

En fait, la critique, écrite ou parlée, a certainement son influence sur le public et forme la gloire du peintre. Son influence dépasse de loin celle du catalogue – dont la forme dépend des possibilités d'investissements du marchand : il varie du simple dépliant jusqu'au volume de luxe comportant plusieurs reproductions en couleurs, et dépasse aussi l'influence du livre dans le sens où un article de journal est beaucoup plus accessible à la masse du public.

L'influence de la critique se fit sentir aussi sur le langage. Il est intéressant de voir à quel point le désarroi causé par toutes les abstractions du XX<sup>e</sup> siècle, ont influencé le style des critiques d'art. Il est vrai qu'eux aussi, quel que soit leur niveau culturel ou leur poids sur le plan esthétique, ont subi les reflets du jeu, ont été influencés par les « acrobaties » des peintres qu'ils devaient commenter et imposer au public. Toute une étude linguistique serait à faire sur ces milliers de textes.

D'un autre côté, on ne peut nier la responsabilité de ces textes dans l'esprit du lecteur ou celui du spectateur. C'est tout un vocabulaire, tout un monde de nouvelles tournures, d'expressions, qui démontre, à quel point il faut que le lecteur se fasse, lui aussi, jongleur ou acrobate pour arriver à saisir ce que veut dire le texte, ou à quoi veut aboutir son auteur, à moins qu'il n'accepte en silence sa propre condamnation "d'ignorance".

Nous ne citons quelques paragraphes de ces textes que pour montrer la réciprocité de l'influence et l'incompréhensibilité des écrits :

François Pluchard écrit dans *Combat*, à propos de Fontana, qui perce ses toiles blanches de coups de couteaux. C'est tout ce qu'il fait comme peinture, mais que dit le critique d'art ? "En perçant la toile avec un poinçon en la lacérant avec une lame, il a su donner la transcription la plus immédiate, la plus parfaite, de l'aveu... l'émotion devant le monde est fixée à jamais dans le moment même de sa formulation, sans entrave, sans

retenue d'aucune sorte. Sitôt entrevue, la toile peut être achevée avec une rapidité fulgurante. Elle est l'expression la plus achevée du cri".

Quel aveu ? Quelle émotion ? Quel cri ? On se saurait le dire !

Vers les années soixante, les poubelles font leur entrée dans le monde esthétique de l'abstrait. Restagny écrit des toiles ou des accumulations d'objets d'Armand disant : "Les poubelles de 1959-1960 concrétisent l'affirmation de la volonté (...) Avec Armand le cartésianisme tout entier envahi la perception artistiques".

Inutile de commenter le rapport poubelles-cartésianisme, et lisons le même auteur, parlant des monochromes, des éponges collées ou de l'encre écrasée d'Yves Klein : "Y. Klein qui a vécu dans son oeuvre la révélation progressive de la conscience planétaire, fixation des énergies libres par la couleur, identification de la couleur à l'espace ainsi dynamisé, dématérialisation du pigment coloré et perception de l'espace en tant que "vide-plein" et, au terme du survol intuitif, reconstitution d'une synthèse universelle en partant des principes énergétiques élémentaires".

Le Docteur P. Wember, conservateur du Musée de Krefeld (ville de l'Allemagne Fédérale), écrit des toiles du même peintre : "Le vide devient pour le but à atteindre. Il faut que l'homme entre en possession de sa vie intérieure et aussi de ce vide dont le symbole est la plénitude spirituelle. Partant de cette conception de ses tableaux monochromes, du vide accompli, il réalise le tableau immatériel et jusqu'à une exposition immatérielle".

En mai 1967, A Michelson écrit des boîtes de verres et de glaces qu'expose Larry Bell, et qui ressemblent typiquement à des socles pures et simples : "c'est l'intellect pur et le matériau pur qui constituent les limites du domaine de Bell : l'élimination ultérieure de ces formes, la mise au point d'une gamme de techniques de réflexion et de transmission, de renvoi des couleurs, ont à la fois éliminé des surfaces cette qualité d'esthétisme élémentaire et contribué à dominer le sens du mot et de l'environnement chez le spectateur, qui appréhende désormais un continuum spatial ou intensifié, modifié ou arrêté, créé ou nié à l'infini par la surface réfléchissante. C'est le mérite propre à l'art réflexif de Bell que de stimuler en chacun de nous la prise de conscience – tendre et troublante – de notre propre perception".

Toute cette dissertation acrobatique pour parler de boîtes. Rien que des boîtes, ni inventées ni façonnées ! Sans rien dire de leur rapport avec l'art de la peinture.

Le critique Forge écrit ce texte d'un haut degré de sophistication et de ridicule à propos d'une Allégorie de Rauschenberg, combinant un parapluie et des morceaux de métal en 1968 : "C'est l'une des réalisations de Rauschenberg les plus caractéristiques, par son outrance. Ce qui est extraordinaire c'est la manière par laquelle des formes aussi puissantes et agressives que le métal ou un parapluie s'accommodent de la surface picturale. Et cependant elles restent intégrales, intactes. Aucune des affinités ou corrélations que j'ai énumérées n'entraîne la domination d'une forme sur une autre. Les choses, les transistors, vivent côte à côte comme des égaux libres de s'étaler, de respirer, de se mettre en valeur, sans être assaillies par la personnalité de leurs voisins ou par quelques desseins autoritaire et unificateur. L'aspect calme du parapluie, rond comme un soleil, au premier plan, n'est pas troublé par la vigueur cassante du métal – bien qu'il n'y soit pas indifférent. Pas davantage l'énergie du métal n'est-elle amoindrie par l'impassivité du parapluie.

L'allégorie pouvait réellement être une allégorie de la liberté, de la self-détermination d'une cité prospère".

Et un dernier exemple, plutôt linguistique : Brion, écrit à propos de Kandinsky, que tout aboutit chez lui " à une expérience spirituelle, même la manifestation de la matière brute, même le choc de la couleur. N'oublions jamais cela. Pour lui, tout demeure expérience ERLEBNIS : et ce qui ne devient pas ERLEBNIS, littéralement pour lui n'est pas".

Evidemment ce mot étrange d'ERLEBNIS, en gros caractère arrête le lecteur surtout s'il ne connaît pas l'allemand. Ce qui accentue son sentiment d'infériorité. Mais si l'auteur avait mis tout simplement le mot "vécu" à la place de ce vocable allemand, peu connu d'ailleurs en français, le texte changerait d'aspect et "tomberait" dans la platitude de l'ordinaire et du compréhensible – ce que ces savants critiques d'art évitent à tout prix.

Là on se trouve en droit de se poser la question suivante : dans quelle mesure ces critiques d'art saisissent-ils le sens de ce qu'ils essayent d'expliquer ou d'imposer au public ? La réponse qu'avance Zahar semble très probable ou plutôt une des plus valables : « De la théorie "abstraite" ils n'en démêlent pas plus que le commun des hommes, c'est à dire pas grand chose, sinon rien, mais ils la recommandent aux foules parce qu'elle est stupéfiante, et que tout ce qui étonne, expliquent-ils, est nouveau, et ce qui est nouveau procède du génie, et que le génie contemporain est à la base de renouvellements accélérés » (op. cit. p. 184).

En réalité, dès le début du siècle, tous ces tableaux de déformation abusive n'ont pas pu gagner le cœur du public, malgré cette gigantesque masse d'écrits, et malgré cette somme extraordinaire d'intelligence vaine. Toute cette production abstraite, lancée depuis 1910 avec assiduité et soutenue à partir de 1946 avec une ferveur peu connue par un cortège international d'acrobatie verbale, continue à provoquer la même incompréhension antipathique et continue à soulever cette question incessante : qu'y a-t-il derrière ce jeu monté ?

Un jeu monté certes, puisque pour exalter l'art abstrait, les critiques d'art se sont livrés à des gloses étonnantes, admirablement obscurcies, dont les commanditaires et les lecteurs n'y comprennent rien. Non seulement des écrits apologétiques, mais d'énormes capitaux, des budgets de propagandes, des publications onéreuses et admirablement bien illustrées, vendues à perte ou distribuées.

Le recul actuel permet de classer cette masse d'écrits et révèle qu'il n'était pas question de vraies doctrines esthétiques mais d'une affaire dissimulée. " Une affaire monstre, montée avec méthode et discipline, ayant sa trésorerie, ses ramifications transcontinentales et transocéaniques, son état major et sa stratégie internationale, son département publicitaire, ses techniciens du " Boom ", ses portes distributeurs, ses courtiers. Quelque chose comme une immense firme pétrolière ou cinématographique, une sorte de General Motors ou de Metro-Goldwin ", écrit R. Rey, (op. cit. p.44).

Il n'est plus de doute que le côté financier de cette affaire, qui l'a artificiellement soufflée, a doublement nuit à sa constitution : et par sa rapidité de lancement, et par l'annexion de l'art à la Bourse des valeurs. La traduction de la dignité artistique en termes boursiers, en propos et actes spéculatifs ont entamé le côté sacré de l'Art.

Les propos boursiers paraissent naturels de la part d'un spéculateur professionnel, mais dans la bouche d'un artiste ou lorsqu'ils s'appliquent à ses œuvres d'art, non seulement ils étonnent mais ils scandalisent. Lorsqu'on entend dire qu'un tel "spécule" sur les hyperréalistes, que M.X... "Arbitre" ses Fautrier contre des J. Albert, ou de retour des Etats Unis, les spécialistes bien renseignés annoncent une baisse à New York sur X ou Z, et préconisent un achat magnifique de tel jeune peintre en raison de son succès subit lors de sa dernière exposition au "Modern Art", on ne peut que trouver des propos pareils mal placés.

Du point de vue social, l'augmentation de la demande n'est pas le seul facteur de cette expansion spéculative. La crise de 1929 semble être venue à point pour entretenir cet élan, comme l'explique Rheims, disant : "Des milliers de gens particulièrement aux Etats Unis, sont ruinés, ils possèdent des paquets de titres devenus d'une heure à l'autre sans valeur. Mais ceux d'entre eux qui détiennent des œuvres d'art vérifient qu'elles sont quelquefois réalisables à des prix supérieurs à la valeur d'achat. Pour beaucoup cette constatation sera une révélation, et dès 1932, le cours des objets d'art moyen, souvent réduit de trois quart, commence à se révéler sérieusement". (op.cit. p.243).

C'est surtout à partir de 1933 que les critiques emploient le mot "valeur-refuge" pour désigner des tableaux. C'est pourquoi peut nombreux sont ceux qui croient encore, de nos jours, à la gratuité de la critique. Par les buts qu'elle s'est proposés et par les moyens qu'elle mit en œuvre, la critique d'art dépend incontestablement d'une attitude et d'une stratégie déterminée. Bien plus, nombreux sont ceux qui accusent cette tactique publicitaire et spéculative "d'entreprise juive" ! En effet, à partir de cette époque particulièrement des pseudo-critiques inconnus commencent à surgir et s'emparer des rubriques artistiques dans les journaux. Ce que Mauclair avance comme donnée, dans ce sujet mérite un arrêt, dans le sens où il aborde, preuve en main, le fait que la plupart des critiques d'art et des marchands étaient juifs. A la page onze de son ouvrage (op. cit.) il donne la liste détaillée des noms, suivie de cette attestation que "tous déconfits maintenant, mais ayant constitué l'état-major de propagande du consortium dans les journaux bourgeois comme dans les organes d'avant-garde".

Tout ce personnel semble avoir été orchestré pour réaliser la baisse boursière de la côte des artistes figuratifs en célébrant les "poulains" du consortium mercantile.

D'ailleurs, la réponse d'Uhde, critique d'art juif, faisant l'éloge de ses confrères, confirme une approbation incontestable : " Sans les juifs, l'Europe aryenne, trop consanguine, serait un déplorable abêtissement. Leur influence est extraordinaire. Plus des trois quarts des marchands et collectionneurs sont des juifs. Ils excellent à découvrir les grandes valeurs, bien avant les aryens. C'est grâce à leur influence et à leur argent que les tableaux importants entrent dans les musées. Si leur compréhension était grande, ils se firent peu remarquer comme peintres naguère, sauf Pissarro. Mais aujourd'hui ce sont eux qui apportent le tribut essentiel à la peinture moderne : ce n'est même que grâce à eux qu'il peut en être question".

Ce n'est pas seulement ces "courtiers, dont le rôle facile consistait à vanter les peintres adoptés par les firmes juives et à vilipender ou passer sous silence ceux qui n'en acceptaient pas l'obédience" qu'accuse Mauclair. Il va beaucoup plus loin en révélant comment, pour mener à bonne fin ce jeu illicite, il fallait aussi se concilier les fonctionnaires des Beaux-arts afin d'estampiller officiellement cette marchandise : "Les

Beaux-arts avaient pour directeur général le juif Paul Léon, créateur de feu Dujardin-Beaumetz : Beaucoup de ses bureaucrates étaient ses coreligionnaires, notamment Abraham et Robert Brussel, chargé de la propagande artistique à l'étranger, critique musicale incompetent en peinture et obéissant aux ordres de son chef, lui-même ne refusant rien aux marchands qui pouvaient faire campagne contre lui dans les milieux politiques, car certains politiciens s'étaient mis à spéculer sur les tableaux. Le régime de Paul Léon fut continué par le juif Huysmans, soutenu par le ministre juif Jean Zay, sous la dictature du Front Populaire et Léon Blum, qui marqua le triomphe d'Israël en tous domaines jusqu'en 1940. C'est par la volonté de Paul Léon et les soins de Robert Brussel que les listes de peintres choisis pour les expositions à l'étranger furent exclusivement composés par les marchands juifs". (op.cit. p.14).

Une longue citation, mais qui soulève plus d'un point sur cette époque où la France était sous la domination juive. C'est un peu plus loin que nous reviendrons à cet aspect enjuivé de l'art moderne.

Reste à signaler que tout ce qui a dominé dans le monde artistique, s'est imposé par la force irrésistible du mot prestige avec lequel les critiques d'art ont couronné l'art moderne. Mot qui est formé souvent grâce à la répétition accumulée. La gigantesque masse d'écrits accompagnant cet art n'a été que la répétition de mêmes jugements que personne n'a essayé de contrôler et que chacun a fini par répéter. Un des principaux facteurs qui facilitèrent la genèse de ce prestige fut le succès. Un artiste qui réussit, une idée qui se répand, cessent d'être contestés, s'imposent sans entraves et finissent par former un dogme. Dès qu'un dogme nouveau se crée son empire sur les âmes est absolu. C'est ce que les critiques d'art se sont préoccupés à traduire sous divers aspects.

Pour faire pénétrer le dogme de l'abstrait, ils ont eut recours à la répétition, à l'affirmation et à la contagion. La répétition du même processus d'invention et de lancement, l'affirmation de sa valeur incontestable, et la contagion orientée par la vertigineuse hausse des prix. Si l'action a été longue à préparer, les effets ont été ahurissants.

Ahurissants, certes, car critiques d'art et artistes ne furent pas seuls à tisser la formation de l'art moderne et à imposer son dogme. L'Etat et la grande industrie les ont secondés, ont été parmi les vrais mécènes. Le nouveau siège des usines Renault à Billancourt est un exemple très frappant. Contrairement à la Peugeot, qui est une firme du secteur privé, la firme Renault est une propriété de l'Etat – ce qui explique ce jumelage industrio-étatique, exercé dans les domaines les plus variés.

\* \* \*

Dans l'antiquité, le Musée était une sorte de Sanctuaire consacré aux Muses, et continua – à travers les âges – à garder cette part de "sacré". Au XX<sup>e</sup> siècle il devient un élément de faux saunage, un lieu de confirmation et sanctification de la fraude exercée dans le domaine de l'Art Moderne. Entre le point de départ et cet aboutissement, l'histoire du musée, culturel et public, n'est pas très mouvementée. Pris dans le sens actuel du terme, c'est-à-dire un lieu public où sont réunis des œuvres d'art, il est une création des temps modernes.

C'est à Rome que les grandes collections d'art furent constituées, surtout avec les butins des guerres. Certaines collections privées ont été ouvertes par la suite aux amateurs. Mais l'idée que les collections d'art doivent être l'apanage de tout le monde naquit à Florence, au XVII<sup>e</sup> siècle. La Galerie des Médicis, fondée en 1580, fut la première à être transformée en musée, en 1737. La même mesure fut prise un peu partout.

En France, toutes les collections royales furent considérées propriété d'Etat en 1792. L'année suivante marque l'inauguration du Louvres. Quant aux musées exclusivement réservés aux artistes vivants, c'est à Louis XVIII que revient l'initiative en 1818. Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que ce type d'institution se généralisa.

Vers 1900, les musées sont considérés comme des nécropoles et jugés funestes pour l'art moderne de sorte que les futuristes en demandaient la destruction. Mais les musées voient un développement et un rayonnement soudain qui font d'eux un élément principal de l'activité artistique et de la vie publique.

C'est à Moscou et à Leningrad que les premiers musées de la culture Picturale, consacrés à l'Art Moderne, furent fondés en 1919. Dix ans plus tard, New York voit la fondation du fameux M.O.M.A., le plus grand musée d'art moderne. A la même année s'élève le musée de Lodz, en Pologne. Puis, un peu partout dans le monde occidental, s'élèvent les édifices consacrés à recueillir et à mettre en relief les tableaux abstraits.

Dès 1937, on commença, en France, à présenter les productions artistiques nouvelles dans un bâtiment à part, séparé du Louvre. C'était une sorte de rupture voulue. La critique d'art l'a favorisée avec distinction. Dorénavant, l'art des deux époques dites ancienne et moderne se tournait le dos, au lieu de représenter une suite logique ou une continuité ascendante. Comme s'il s'agissait d'une histoire opposée et non d'une évolution.

Ensuite, ce fut une sorte d'euphorie muséologique ! D'après le Conseil International des musées, en France, il s'avère qu'au cours des années soixante-dix "un musée nouveau fut en moyenne construit chaque semaine de par le monde"...

Non seulement les institutions anciennes se mirent à s'agrandir, en édifiant des ailes nouvelles à la Galerie Nationale de Washington, au Musée de Boston, à la Tate Gallery de Londres, au Stadelijk Museum d'Amsterdam, mais chaque ville, durant cette décennie, a voulu avoir son propre Musée d'Art Moderne, Le MOMA doubla littéralement sa superficie.

Cette euphorie connut une expansion plus lointaine encore. Au lendemain de la guerre, le Brésil commanda une collection entière pour son musée, au fameux marchand d'art, M. Wallenstein. "Aujourd'hui, écrit J. Michel en 1976 (dans *Le Monde*), c'est celui d'Iran, qui, en même temps qu'il industrialise, construit déjà, le premier des sept nouveaux musées en programme sur l'ensemble du pays. Inutile de dire que de tels projets avaient provoqué un afflux spectaculaire l'an dernier de marchands d'art du monde entier devant les portes des palais du Chah et de la Chahbanou. En Australie, le Musée d'Art Moderne de Cambera, en cours de construction, a déjà une partie de sa collection à grands frais à travers le monde, encore emballée en caisses".

Nous avons déjà vu plus haut la somme fantastique que ce musée de Cambera a payé pour acquérir une des toiles de Pollock à deux millions dollars.

En ce siècle, le rôle du musée devient un élément de prime importance pour la hiérarchie de l'art moderne, secondé par les expositions et les galeries. A ne citer que Paris comme exemple, où le citoyen y dispose de " 20 musées, de 7 à 10 expositions officielles qui changent trimestriellement et de 3.000 expositions annuelles, organisées dans les différentes galeries parisiennes. " (Rheims, op.cit., p.222).

Afin d'attirer le public, les directeurs des musées se sont ingéniés à faire toute une programmation intense pour faire entrer cet art dans le domaine des variétés – aidés par les avatars artistiques les plus insensées de l'avant-garde. Ces avatars, dévidés de tout contexte humain, furent saintement bénis par les musées, ou comme le dit J. Clair "l'objet était déjà dans sa rassurante stéréotypie, fait pour le musée qui le convoiterait, l'achèterait, l'exposerait et s'en ferait gloire". L'essentiel, dans ce jeu, c'est qu'il y ait " une conformité, implicite ou explicite, à un modèle affiché ou sournois. La peinture "doit" être ainsi, elle doit obéir à ce que l'on attend d'elle" (id. p.91).

Si Guazava trouve le "comble de l'insolence" dans cet étalage d'objets hétéroclites, prétendus artistiques, dans les musées d'art moderne, accuse l'Etat d'une certaine complicité, comme on l'a vu plus haut, R. Berger, trouve que "le terme connaissance recouvre des opérations complexes "et fait cet aveu qui semble partagé par la plupart des visiteurs de Musées : "L'expérience dans un musée m'a sorti d'un certain confort intellectuel. L'art contemporain m'a ouvert les yeux. Faut-il rappeler ce qui s'est produit au cours de la dernière décennie, du pop'art à l'art conceptuel ? Tant de choses dénuées d'intérêt, tant de "machins", de "trucs" qui ont bel et bien fini par prendre rang et qualité d'œuvres d'art "*(L'art et la communication, p.7)*.

Autrefois, la visite des Musées était un reflet logique et suivi de la succession des évènements d'une civilisation, de l'évolution artistique propre à chaque pays. Avec l'intronisation du style stéréotype-anonyme un peu partout dans toutes les capitales, on assiste à une monotonie qui laisse le spectateur déçu, indifférent, malgré le brio qui l'accompagne. Un brio qui ressemble fort à cette cacophonie massacrate du "Hit Parade" ou du "Disco". Les œuvres ne sont plus classées d'après les grands mouvements esthétiques, mais selon une chronologie saccadée, accélérée, allant de semestre en semestre, présenter des nouveautés-périmées.

Ce qui accentue l'hypothèse d'un jeu orchestré, sur le plan international, c'est l'institutionnalisation de l'art moderne comme critère absolu dans tous les musées du monde, surtout en Europe et aux Etats Unis. " Quel grand musée d'Europe, comme aux Etats Unis, n'a pas désormais sa salle ultime, orgueil et "trésor" de la collection où, inmanquablement, l'on est assuré de rencontrer l'inévitable Pollock, l'inévitable Rothko, l'inévitable Klein, la énième version du carré de Joseph Albert, l'échantillon de tissus de Daniel Buren, le morceau de Graisse de Joseph Beuys, les plaques de cuivre de Carl André ? "J. Clair, (op. cité. p.106).

Ce jeu orchestré se révèle aussi dans cet aspect de dirigisme de l'Etat et des "Responsables" dans les musées, où la façon de présenter l'œuvre relève d'une sorte de rituel occulte. Vu l'insignifiance de ces œuvres, elles risquent de passer inaperçues aux yeux des visiteurs profanes en la matière... Ce n'est que les procédures sophistiquées d'une mise en scène muséographique très calculée qui leur accorde une certaine valeur. La description qu'en fait J. Clair est très précise :

"Le minuscule carré de papier recouvert de graffiti d'un Kossuth sera apposé au centre d'une vaste cimaise violemment éclairée comme le "Mane Thecel Phares" d'une religion nouvelle. Ailleurs, trois tubes de néon disposés parallèlement par l'artiste Dan Flavin luisent au fond d'une salle obscure, blanche et immaculée. Un seul visiteur à la fois est admis à pénétrer dans le sanctuaire et à se recueillir devant ce "mystérium fascinans et tremendum", confronté à l'invisible et à l'immatériel, il est saisi du même tremblement que le fidèle qui découvrait le voile du temple de Jérusalem. Etonnante dialectique ! Le tube de néon, le carré de papier, plus généralement la toile monochrome ou la sculpture minimale ne "valent" rien en eux-mêmes et pour eux-mêmes. Seule leur confère une valeur la mise en scène à laquelle le conservateur les soumet". (id. p. 94).

En fait, ces œuvres, investies du pouvoir autoritaire du conservateur, se trouvent représentant, partout, la même procession répétée, stéréotypée. Depuis les années soixante, on assiste à une immense et étourdissante uniformisation des collections, comme si l'histoire de l'art moderne était une et indivisible et qu'il fallut s'y conformer rigoureusement. Ce qui mène à l'abolition des distinctions géographiques au nom d'une uniformité qui n'est point gratuite.

Cette uniformisation semble arrangée de concert parmi tous les musées puisque les peintres figuratifs locaux furent décrochés, déposés en réserve, quelle que soit la valeur de leur œuvre. Cette attitude fut accentuée par les intrusions du marché artistique qui se firent nombreuses et pressantes auprès des conservateurs. Résultat : " Ne subsistent plus sur les cimaises que les produits, aussi calibrés et uniformisés que les denrées d'un supermarché, d'un style moderne international dont la valeur d'usage, au regard du conservateur, semble se mesurer à sa valeur d'échange (ibid. p.105).

C'est ce côté financier de valeur-marchande qui représente le lien entre les musées et le capitalisme personnifié dans la bourse des valeurs artistique. Le musée étant un des résultats de l'expansion économique dans la société moderne qui considère l'art comme marchandise et l'évalue d'après les normes de la spéculation. Partant de là, la formation des musées d'art moderne dans les pays en expansion économique constituent autant de demandes d'œuvres d'art, dont le nombre se compte par milliers, et garantit le bon fonctionnement du circuit, de la machine et du jeu.

Ce qui mène à dire que dans le domaine de l'art moderne tel qu'on le voit, l'artiste semble être un producteur de valeur marchande, le critique d'art un consécuteur, et le musée un lieu de sacrement plastique.

Ces deux dernières décennies voient la création et la multiplication d'un nouveau type de musées, intitulé "écomusée". La définition, telle que la donne G.- H. Rivière, fondateur du premier modèle en 1974, en est la suivante : c'est "Un laboratoire, dans la mesure où l'on y trouve matière à réflexions théoriques et à applications pratiques, au bénéfice de cette population ou d'autres populations. Un conservatoire, dans la mesure où il aide à préserver le patrimoine de culture et de nature de cette population. Une école, dans la mesure où il aide à la formation des spécialistes, et permet à la population concernée de réfléchir aux problèmes de son développement".

Mais lorsqu'on se rend compte que cette "matière à réflexions", ce "patrimoine" et ces "problèmes" présentés au public ne concernent et ne contiennent que de l'art moderne, on voit tout de suite la portée de ces établissements.

\* \* \*

La photographie, ou l'appareil photographique, représente un élément double-tranchant dans ce corpus de la fraude de l'art moderne.

A la simple question "pourquoi ce foudroyant bouleversement artistique de l'art moderne ?", La première réponse, ou du moins, une des premières réponses affichées par les pratiquants de ce domaine est : La photographie. Invention qu'il faut fuir ou éviter, comme on veut. Cause véridique ou accroche-misère, une petite parenthèse semble nécessaire.

Il est étonnant de voir l'attitude des artistes modernes à l'égard de cette invention, et surtout de voir le qualificatif de "menace" avec lequel elle a été affublée. Pourquoi menace et non pas aide-travail ou même, normalement, un domaine autonome qui représente une similitude quelconque ?

Au début, cette invention, qui avait déjà existé sous la forme de "camera obscura" était autrement accueillie. Le lundi 19 août 1839, date de naissance de la photographie, François Arago annonce aux Académiciens des Sciences et des Beaux-arts, réunis en séance solennelle à l'Institut, que Niepce et Daguerre sont arrivés à fixer chimiquement les images qui se forment à l'intérieur de la Camera Obscura. Il est vrai que les savants arabes, puis ceux du Moyen-âge avaient couramment utilisé le phénomène de la camera obscura, mais c'est Leonard de Vinci qui fut le premier peintre à décrire le principe. Depuis ce temps, cet instrument de travail n'a cessé de rendre de grands services à plusieurs peintres un peu partout en Europe.

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle le Conte Algarotti écrit : " Les plus habiles peintures de vues que nous ayons aujourd'hui tirent un grand avantage de cette chambre obscure, et sans elle, ils n'auraient pu rendre les objets si fort au naturel". A cette époque, la dite camera obscura se trouvait ordinairement avec un peintre à côté de son chevalet. Mais, dès la naissance officielle au XIX<sup>e</sup> siècle, l'attitude semble se partager. P. Delaroche, parmi tant d'autres, déclare à l'annonce de cette invention que la peinture est morte. Par contre, Baudelaire fut un des premiers à souligner l'importance de la découverte photographique pour l'art. Cette découverte devait en effet bouleverser la peinture aussi complètement que l'avait fait celle de l'imprimerie, quatre siècle plus tôt. Il est curieux de voir que la première exposition publique de la photographie eut lieu en cette même année où elle fut annoncée, en 1839. Les "dessins photogènes" d'Hippolyte Bayard étaient accrochés parmi les toiles de peintres.

En 1851, les photographes organisent la première Société héliographique et, huit ans plus tard, ils organisent leur salon, juste à côté de celui de l'Académie. En 1861, vingt-six peintres présentent une protestation officielle dans laquelle ils demandent la protection des autorités de l'Etat contre les photographes !

Cette protestation officielle et la contre-attaque menée par Baudelaire marquent une fissure doublement ressentie entre peintres et photographes, et parmi les peintres eux-mêmes. En réalité, c'est d'une influence réciproque entre ces deux modes d'expression qu'il

fallait parler, et en particulier, l'influence de la photographie sur la peinture. Ce que les livres de l'histoire de l'art ont jusqu'ici presque complètement ignoré. C'est avec raison qu'Audrey Vigneau trouve, dans sa *Brève histoire de l'art, de Niepce à nos jours*, que l'événement capital dans la seconde moitié du siècle c'est Niepce-Cézanne". En fait, le trait d'union s'impose.

Nul n'ignore de nos jours combien Delacroix, Vernet, Degas, et tant d'autres grands artistes, ont eu recours à la photographie. C'est pour cause que Delacroix prendra vivement et carrément la défense et fera usage de la photographie. Son album photographique publié récemment est un exemple convaincant. C'est pourquoi il dit justement dans son Journal : "qu'un homme de génie se serve du daguerréotype comme il faut s'en servir et il s'élèvera à une hauteur que nous ne connaissons pas".

Si cette invention s'avère être un mode d'expression autonome et un instrument de travail pour les peintres ou autres, pourquoi donc lui déclarer cette pseudo-guerre et parler de hantise ou de rivalité ? Pourquoi la prendre comme prétexte pour la nécessité de faire autre chose que l'appareil photographique alors que tout le monde sait, de nos jours, que tous les peintres abstraits ou modernes comme on l'a vu plus haut, ont eu recours aux diverses reproductions photographiques, microscopiques, spatiales ou autres. Attaquer un procédé tout en ayant recours à son appui n'est autre que de la tartuferie.

\* \* \*

Complètement méprisée autrefois, la peinture des Naïfs représente un phénomène bien caractéristique de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, elle connaît brusquement un grand succès dans les toutes premières décades. A partir de 1910, après la mort du Douanier Rousseau, une véritable mode de la peinture naïve prend naissance. A noter que c'est au cours de la même année, 1910, que fut baptisé l'art abstrait.

Comme pour tous les autres mouvements modernes, c'est grâce aux littérateurs, aux critiques d'art et aux marchands que l'attention a été attirée sur la valeur esthétique de l'art naïf. Rimbaud ne déclarait-il par aimer "les peintures idiots, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires"? En outre, Jarry, André Salmon, Rémy de Gourmont furent les premiers à célébrer l'art naïf du Douanier Rousseau, jugé "grotesque" par le public. Le rôle joué par Apollinaire ne fut pas de moindre envergure.

En 1910, Wilhelm Uhde, critique d'art et marchand de tableau juif, d'origine allemande, fait paraître le premier livre sur le Douanier Rousseau et organise sa première grande exposition rétrospective. Ce qui vaut à Uhde l'appellation "d'Inventeur" des peintres naïfs.

Le caractère essentiel des peintres naïfs est qu'ils sont autodidactes. D'où les traits de gaucherie indiscutables dans leur technique, donnant à leur art un aspect stylisé largement "apprécié" par l'esthétique moderne. L'autre élément caractéristique de ces artistes est qu'ils sont issus du peuple et ont exercé une partie de leur vie dans des métiers manuels. Leur art apparaît comme une sorte de réaction contre la civilisation moderne, et contre la civilisation bourgeoise, industrielle. C'est pourquoi les artistes modernes, et ceux qui les orientent, ont trouvé un grand avantage à s'inspirer de ce domaine pour donner une

preuve d'historicité à l'art moderne. Drapé de l'aspect naïf, populaire, cet art a su s'infiltrer facilement dans la vie quotidienne et prit droit de cité.

Nombreux sont les peintres modernes qui s'inspirèrent ou qui adoptèrent ce style enfantin et populaire. A ne citer que le dessin linéaire de P. Klee ou les thèmes folkloriques de Chagall.

Le phénomène des peintres naïfs ne s'est pas limité à la France. Il s'est répandu avec la même flambée systématique, la même tactique et le même brio. Désormais, chaque pays a ses naïfs. Mais c'est surtout aux Etats-Unis que le mouvement trouve un terrain largement favorable.

\* \* \*

Le lien entre l'art et le pouvoir, étatique ou religieux, remonte aux temps les plus reculés. Les racines de ce rapport étroit s'étendent jusqu'aux premières civilisations. Car, en un sens, l'art représente un moyen de correspondance, une arme de combat et une grande action de la persuasion. Donc, qu'ils fusionnent ou qu'ils s'opposent, ces deux pôles du pouvoir, l'Etat et la Religion – quelque soit le rite, n'ont jamais été sans exercer une influence déterminée sur le domaine artistique afin d'orienter la masse populaire.

En Europe, pour ne remonter qu'au VIII<sup>e</sup> siècle, Léon III L'Isaurien, avait décidé d'interdire le culte des images et des icônes, qui étaient vénérées par le peuple, comme étant la divinité elle-même. C'est en 726 que Léon III voit dans l'iconolâtrie un retour au paganisme. Cette décision avait un arrière-fond économique et militaire : les moines vivaient de la vente des icônes. En enlevant aux monastères cette principale source de revenus, Léon III diminue le recrutement des moines au profit de l'armée et ressaisit les biens monastiques non soumis à l'impôt.

Les empereurs iconoclastes, vaincus au IX<sup>e</sup> siècle, les iconodules élaborent des manuels à l'usage des peintres pour le choix et la composition des images. Ces manuels sont restés en usage dans l'Eglise grecque même après sa séparation d'avec l'Eglise romaine au XII<sup>e</sup> siècle.

L'histoire de la chrétienté occidentale est marquée de soubresauts iconoclastes qui précéderont la réforme en plusieurs points. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, les moines cisterciens s'élèvent contre le luxe et la décadence de l'ordre de Cluny. Les artistes seront bannis des monastères de Cîteaux, l'ordre interdisant toute représentation et toute couleur : les murs des églises seront nus. C'est en des termes violents que la voix de Saint Bernard, âme et animateur de l'ordre, s'éleva accusant le faste des églises : "O vanité des vanités, mais encore plus folie que vanité ! L'Eglise scintille de tous cotés, mais le pauvre a faim. Les murs de l'Eglise sont couverts d'or, les enfants de l'Eglise restent nu " (J. Calmette, *Saint Bernard*).

Au début du XIII<sup>e</sup> siècle, Saint François d'Assise bannit de son ordre toute peinture. Au XV<sup>e</sup> siècle, c'est le moine Savonarole qui dénonce le luxe scandaleux de Laurent le Magnifique ainsi que les mœurs perverses et la corruption de l'Eglise de Rome. Ce qui lui valut d'être arrêté, torture et mis à mort en 1498. Au XIV<sup>e</sup> siècle, pour citer un exemple plus connu, Giotto, a représenté Enrico Scrovegni de la même taille que la vierge, à la

Chapelle d'Azena de Padoue. Ce qui est contraire à la tradition. Bien plus, quelques années avant que Giotto ne soit engagé comme peintre officiel de la cour de Robert de Naples, ce roi dont la légitimité était discutée, fait pression pour que Jean XXII<sup>e</sup> canonise son frère Louis de Toulouse. En 1317, ayant réalisé son vœu, Robert de Naples fait appel à Simone Martini et lui passe la commande de le représenter couronné par son frère.

D'après cette toile, le ciel semble légitimer le roi usurpateur. Si, pour les historiens de l'art, ce tableau soulève des problèmes de forme ou d'ordre technique, cela ne diminue point le fait qu'il a une signification politique précise : Robert de Naples a fait de l'art dirigé. Ce qui n'a jamais cessé d'être fait d'ailleurs.

Quelques années après la mort de Savonarole, s'élève la voix de Luther, qui représente un danger beaucoup plus grand pour l'Eglise romaine : Luther entrevoit une chrétienté sans pape, alors que Savonarole n'envisageait que la réforme des mœurs dépravées de la papauté. De même, le danger était grand pour les artistes aussi, car Luther voyait son église réformée sans images, tandis que les images, pour Savonarole, étaient une sorte de Bible pour illettrés.

Ainsi, l'artiste allemand se trouva face à une dure alternative : choisir entre Luther ou Rome ! “ Pour la majorité des Allemands, écrit Guimpel, ce choix pose un problème de conscience : pour l'artiste dont les moyens de subsistance sont directement touchés, c'est aussi un problème vital. En optant pour Luther, l'artiste sait qu'il ne travaillera plus pour l'Eglise, le plus important de ses commanditaires. Certains artistes sacrifieront leur niveau de vie pour satisfaire leur conscience “. (op. cit. p.61).

Pour faire obstacle à l'expansion de la Réforme en Europe, Rome décrète que l'art doit être utilisé comme moyen de combat pour attaquer l'hérésie protestante. C'est ainsi que l'Eglise romaine décide de faire de l'art dirigé. Désormais, rien ne doit dissiper la pensée du sujet ou détourner son attention des mystères du salut. Tout ce qui ne mène pas à ce but doit être éliminé. Les conséquences directes de cet impératif furent : l'élimination du paysage, des scènes familiales et des natures mortes. De même, la création de deux sortes de peintures : l'une religieuse, l'autre profane.

Les jésuites, en prenant part à l'élaboration des décisions du concile de Trente, font de l'art dirigé pour mener à bien leur politique religieuse. Ils commandent aux artistes de peindre des supplices qui familiariseraient les jeunes missionnaires, partant pour reconquérir les pays protestants à la fois catholique, avec l'idée de la mort. Les Jésuites pensent qu'à force de contempler les tortures elles perdent leur effet d'épouvante !

“ Dans le collège des Anglais à Rome, où l'on entraîne les jeunes novices à leur missions dangereuse en terre hérétique anglaise, les jésuites commandent à Pomarancio de peindre une série de fresques racontant l'histoire d'Angleterre presque uniquement par les supplices (...). Les pères Jésuites feront peindre dans ce collège les supplices de quarante anciens élèves martyrisés en Angleterre “ (Guimpel, op. cit. p.68).

L'une des grandes préoccupations du concile de Trente, au lendemain de la Réforme, fut de reprendre les rênes de l'art en main, de surveiller l'iconographie afin de sauver le catholicisme menacé. Bien plus, il intervenait dans le choix du sujet en imposant des scènes dramatiques et émouvantes. Cela ne signifiait qu'une chose, comme l'écrit R. Huyghe : “C'était admettre que les images avaient à la fois le pouvoir d'entraîner les esprits hors de

l'orthodoxie et celui de rendre à l'Eglise, par leur force persuasive, la conduite des esprits ébranlés par le protestantisme " (*Sens et destin de l'art*, p.4).

Au XX<sup>e</sup> siècle, le jeu que mènent les tenants de l'art moderne, s'oriente vers l'Eglise comme tentative suprême pour canoniser et imposer cet art. C'est ainsi que la vague de l'abstrait essaya de gagner ou plutôt d'engager l'art religieux dans sa tourbillonnante expansion. Il suffit de lire le chapitre intitulé "Résurrection d'un art sacré", dans l'ouvrage de Ragon, intitulé *La peinture contemporaine*, pour voir jusqu'où peut s'étendre le pouvoir de l'argent et de la perturbation pour imposer les tendances modernes même dans l'Eglise !

Le brusque intérêt pour l'art sacré, au XX<sup>e</sup> siècle, représente un des phénomènes les plus étonnants. La première manifestation de ce nouveau jeu, fut la création des ateliers d'art sacré en 1919, par Maurice Denis et Desvallières.

En 1935 une importante revue, intitulée *l'Art Sacré*, fut créée. Elle était dirigée par les P.P. Couturier et Régamey. C'est avec ferveur qu'elle commence à introduire des idées encore confidentielles sur l'art abstrait et le domaine de l'Eglise, puis mène des campagnes vigoureuses pour la modernisation de l'art religieux. Cependant, il a fallu attendre l'après-guerre pour que ce travail porte ses fruits.

Ces auteurs ont réussi à débarrasser nombre d'églises de leurs confessionnaux dits "poussiéreux" de leur "surabondance" d'œuvres d'art. L'église d'Assy, premier résultat de cet effort des dominicains, reste une sorte d'église modèle "réalisée presque en cachette, avec peu d'argent, écrit Ragon. L'Abbé Devemy, en plein accord avec le Père Couturier, prit le risque du premier essai d'église moderne, décorée par des artistes de notre temps. L'Abbe fit appeler à Rouault, à Bonnard, à Léger, à Lurçat, à Braque, à Bazaine, à Matisse et à Germaine Richier, dont le Christ fut la cause d'un scandale qui déclencha ce que l'on appela la "querelle de l'art sacré". (op. cit. p.89).

L'église d'Assy passe pour proverbiale en la matière. Elle a été construite par l'architecte Novarina, de 1937 à 1950. Sa décoration, qui constitue toute sa renommée, a été une sorte de "croisade" menée par un grand nombre d'artistes abstraits. La façade est ornée d'une vaste mosaïque de Léger. Les vitraux, à l'intérieur, sont dus à de nombreux artistes. Une tapisserie de Lurçat, des peintures et des sculptures de plusieurs artistes, y compris G. Richier, dont le crucifix a provoqué un tel scandale qu'on a dû le retirer d'au-dessus de l'autel pour le remplacer, peu de temps après, dans l'une des chapelles latérales.

Il n'est point étonnant de voir l'enthousiasme avec lequel les peintres abstraits se sont engagés dans cette entreprise, ni de voir groupé les artistes les plus incroyants ou juifs, tels Léger, Chagall ou Rouault !

Cependant, l'église d'Assy n'a pas été le seul exemple ou l'unique tentative. Celle d'Audincourt est une des plus spectaculaires. En outre, d'autres artistes ont tenu à décorer eux-mêmes et entièrement des chapelles toutes neuves ou renouvelées. Les chapelles les plus fameuses sont celles de Vence, dernière œuvre de Matisse ; celles de Cocteau, l'une à Ville-France, l'autre à Milly-la-Forêt, et celle de Bernard Buffet au château de l'Arc. Le mouvement s'étendit ailleurs aussi, et la nouvelle cathédrale de Coventry en Angleterre, en est la réalisation étrangère la plus importante.

On peut s’imaginer quelle ne fut la réaction des fidèles de l’église... Les critiques d’art avaient beau écrire que la participation des artistes modernes à de semblables expériences est bénévole, cela n’a pas empêché que le fameux ou scandaleux Christ de Richier a été enlevé de l’autel !

En pleine expansion, ou plutôt en pleine tentative de canonisation de l’art moderne, un grand critique d’art tel Brion va jusqu’à écrire : “il est certain que le naturalisme, c’est-à-dire la représentation réaliste des formes de la nature, dans l’art religieux apparaît, en soi, comme une sorte d’atteinte à la spiritualité de la religion, parfois comme un sacrilège” (*L’Art Abstrait*, p.268).

C’est pourquoi ceux qui représentent cette tendance iront jusqu’à proclamer la déshumanisation de la figure humaine, la dématérialisation de la forme matérielle, et pousseront l’audace de leur tentative jusqu’à vouloir trouver ces racines pour leur art dans les fresques et les peintures de la Renaissance.

C’est ainsi que Brion avance carrément dans le même ouvrage, deux pages plus loin : “ Il me paraît évident aujourd’hui, grâce au très grand talent des peintres abstraits sacrés, c’est par l’intermédiaire de l’église que se fera le plus facilement le rapprochement entre le “ grand public” et les artistes dont l’esthétique est souvent difficilement intelligible à ceux pour lesquels l’idée même de représentation artistique est inséparablement liée à l’idée de figure”.

\* \* \*

En terminant ce chapitre consacré aux différents éléments qui constituent l’ensemble d’une supercherie indéniable, on ne peut ne pas accorder quelques pages à son caractère le plus frappant : la destruction.

Il est étonnant de voir combien le mot destruction est intimement lié à l’art moderne, et combien ses variantes jalonnent cette masse d’écrits. Citons comme exemples : dissolution, abolition, négation, nihilisme, dénaturalisation, massacre et mort : A noter que les verbes casser, briser, fracasser, écraser, broyer, démonter, disloquer et massacrer ne figurent pas moins dans ces textes. C’est surtout autour des années cinquante que cette terminologie destructive voit son expansion.

Le point de départ de cette tendance date de l’époque au cours de laquelle les peintres abstraits réclamaient d’emblée leur adhésion au Cubisme, non pas en tant que mouvement suivant l’ordre des modes plastiques, mais parce qu’il représentait un courant à double-tranchant, une révolution et une loi. Alors qu’en réalité, c’était un coup porté aux anciennes valeurs. La rapidité avec laquelle ce mouvement s’accrut entre 1910 et 1914 est fantastique. Ce qui frappe, au premier abord, c’est la transformation des valeurs plastiques, le but destructeur de ces valeurs et, ce qui plus est, la destruction du sens même du mot valeur.

Ainsi s’opère la fissure qui met fin à tout ce qui est ancien. Ou comme le définit Mondrian, un des grands As de l’art moderne : “la séparation qui s’accomplit ici est absolue et définitive”.

Cependant, ce n'est pas seulement cette séparation avec le passé qui l'intéresse, c'est surtout cette donnée de "dénaturalisation" qui l'attire et représente pour lui, comme pour les membres de son groupe, une importance de premier ordre. " Dénaturaliser, c'est abstraire. Par l'abstraction, on atteint l'expression pure abstraite. Dénaturalisation, c'est approfondir", écrivait-il en 1917, à l'époque où le mouvement De Stijl naissait dans les sillons du Cubisme.

Issu d'une synthèse de l'art nègre et d'une déformation de quelques principes de Cézanne, Le Cubisme marque le tournant le plus significatif et le plus décisif, au début de ce siècle, rationnel vers l'irrationnel. Cependant, les grands cubistes ne tardèrent pas à voir les limites de leur chemin. Ils essayèrent de donner une nouvelle consistance à leurs peintures en employant les formes les plus abstraites et en ayant recours tel qu'on l'a vu plus haut, à des matériaux non plastiques comme le papier découpé, les cailloux, les torchons, le barbelé et tant d'inconcevables produits collés sur le tableau.

Dans tout le foisonnement d'écoles et de mouvements qui a suivi le Cubisme, le scandale provoqué par les manifestations du Dadaïsme a été des plus violents et des plus retentissants que l'histoire de la peinture ait jamais connue. Les Dadaïstes usaient des moyens spectaculaires, fomentaient une guerre ouverte contre les valeurs dites de la bourgeoisie – de laquelle ils sont issus. Cette guerre délibérément déclarée contre les insignes, les dissimulations et les Alibis bourgeois, a orienté ce mouvement vers la dégradation, la décrépitude, la faillite et la mort. C'était fatal, mais personne ne pouvait s'y opposer...

L'essentiel était de trouver une formule nouvelle à insérer dans la vie du Dadaïsme afin d'entretenir l'efficacité et de frapper les curieux, hostiles ou sympathisants, à l'endroit qu'ils ne soupçonnaient pas à l'avance : Aller plus loin dans le travail de sape, qu'ils ont commencé à accomplir, était la règle d'or. Parmi leurs grandes tournées de sabotage prémédité, le groupe dada entreprit de saccager les lieux communs à Paris, puis s'attaqua à des personnes. La mise en accusation de Maurice Barres est un des exemples les plus connus.

Ces grands prêtres du sabotage ont trouvé en Gustave Metzger, le Maître de la destruction par excellence. En 1959, Metzger lance son fameux manifeste de l'autodestruction dans lequel il a proclamé la nécessité d'imaginer des œuvres se détruisant elles-mêmes. Le ridicule, dans cette histoire, c'est qu'il trouva des adeptes ! Mais la vague de destruction était plus dévastatrice. Si Gustave Metzger a imaginé la destruction d'une toile de nylon avec de l'acide chlorhydrique, John Latham avance l'idée d'incendier des livres soigneusement choisis, placés les uns sur les autres, de façon à former une tour. Tinguely alla plus loin : Il construisit dans les jardins du musée de New York des machines qui se détruisaient elles-mêmes. Bien plus, c'est à lui que revient l'idée la plus explosive : celle de faire sauter dans le désert du Nevada une œuvre d'art conçue avec patience et amour, avec de la dynamite!

Yoko Ono poussa plus loin cette bêtise insensée, en proposant à ses confrères leur propre autodestruction:

"Peignez avec votre sang  
Peignez jusqu'à l'évanouissement  
Peignez jusqu'à ce que mort s'ensuive"

(A. Cox, *Instructive autodestruction* p.17)

Cependant, nul artiste n'a eu le courage de réaliser sa propre destruction !

Cet hymne du nihilisme avait pour but de s'accaparer du marché pictural, et allait de paire avec les mêmes coups consacrés à tous les autres domaines des Arts : Théâtre, musique, cinéma, pour ne rien dire de l'envahissement du monde littéraire et de l'enseignement.

La réussite de ce sabotage de la connaissance et de la logique humaines – dans le domaine de la peinture, exigeait plusieurs conditions ou éléments déjà signalés, dont : conquérir le marché, ruiner la côte des artistes honorés, avoir recours aux moyens des baissiers à la Bourse, constituer de gros stocks pour subvenir aux demandes éventuelles, faire produire par séries en alléchant des primes, s'assurer un public d'acheteurs snobs ou spéculateurs, lancer une immense propagande commerciale confiée aux courtiers de la presse, etc.

Dans toute cette énumération les critiques d'art étaient de vrais soutiens et de vrais conseillers pour les peintres comme pour les acheteurs. A partir de ce jeu trustro-financier, la notion du critique d'art commence à revêtir un autre aspect, payant de sa probité, consciente ou non, l'embûche qui le ligotait.

Le jeu des dadaïstes ne tarda pas à être démasqué. Les membres du groupe, voulant aller jusqu'au bout de l'aventure nihiliste, la prolongèrent par la création du Surréalisme, qui gardait les mêmes thèmes: liberté, révolte et non-acceptation. Cependant, ce mouvement, malgré ses larges aspirations, avait lui aussi ses dessous de cartes qu'on ne soupçonnait pas apparemment."On s'acheminait tout doucement vers un art du scandale. Une profusion de revues, de publications et plaquettes de poèmes, d'expositions superposaient aux manifestations publiques et entretenaient la fermentation: mais cela finissait par prendre un visage unique, derrière lequel seul des initiés pouvaient devenir les divergences inermes" (Ribemont-Dessaigne, op.cit, p.82).

Ainsi décrit, le surréalisme est beaucoup plus qu'un nouveau mouvement ou un mouvement de style. Il n'est pas une simple formule ni une théorie nettement définie. "Le Surréalisme est révolutionnaire et destructeur, écrit Rookemaker : Toute la culture occidentale et sa société sont jetées à bas dans une lutte contre tout ce qui existe, dans une révolte contre tout ce à quoi un monde bourgeois s'était accroché jusqu'alors. Le Surréalisme s'insurgeait alors contre la notion de patrie, contre Dieu, et surtout contre la raison (...) C'était un mouvement vraiment anarchique "(*L'Art moderne et la mort d'une culture*, p. 148).

Les peintres aussi auront leurs exclamations significatives : De Kooning dira : " Aussi souvent que nécessaire, un peintre se doit de détruire la peinture", Karl appel s'exclamera : "Je ne peins pas, je cogne. Peindre c'est détruire"! Kandinsky trouvait déjà que "la peinture est heurt tonitruant de divers mondes", et que l'œuvre d'art naissait des "catastrophes".

Qu'il s'agisse de rapports philosophiques, de panoplies d'objets usés, ou qu'il s'agisse de trouver une nouvelle définition par les voies de l'absurde, on ne peut pas déceler dans tout ce saccage d'idées et d'agitations une tendance à la négation, à la destruction et surtout à l'élimination de l'art de l'activité humaine.

Ce nihilisme était déjà en germe en 1914, mais jamais il n'a été ressenti et exprimé avec autant d'acuité comme dans la seconde moitié de ce vingtième siècle. Vers la fin des années soixante, l'entreprise se généralise. Elle est menée par les milieux officiels internationaux : "Partout c'est le même amenuisement, le même esprit d'abstraction, la même carence de l'humain, la même substitution du composé à ce qui est par nature incomposable", (V. Weidlé, *les Abeilles d'Aristée*, p. 196).

Cette course épidémique nihiliste et dévastatrice à la fois, ne fut pas sans susciter l'inquiétude de nombre d'écrivains, même les plus favorables ou les plus enthousiastes. Ce n'est pas sans frayeur qu'ils dégagèrent un certain rapport entre l'art informel et l'explosion nucléaire.

Marcel Brion, l'un des plus enthousiastes pro-abstrait écrit. "L'art informel est, en peinture, l'équivalent des explosions déclenchées, pour leurs expériences, par les savants spécialistes dans l'énergie nucléaire (...) c'est un des phénomènes les plus curieux de l'histoire de l'art que cette coïncidence entre l'apparition d'un art informel et la désintégration profonde d'une civilisation, dont les bases les plus solides et les plus anciennes ont été sapées" (op. cit. p.233).

Face à toute cette "massacromanie" artistique, on ne peut ne pas se demander : Pourquoi imposer le désastre, la destruction et la mort partout, dans et par l'intermédiaire de tous les arts?

"Dieu est mort!" s'était écrié Nietzsche. "L'homme est mort" sera le thème commun par la grande étendue des mouvements de l'art moderne. Non seulement l'homme est irrationnellement condamné à la mort, par ces artistes, mais il en est réduit à la plus infâme des dégradations : il n'est qu'une machine. Une machine complexe et absurde.

Une courbe à rebours ? Il est triste de voir comment cette noble créature qui était, du temps de Pythagore, considérée comme "la mesure de toute chose" devenir après tant de siècles de progrès et de civilisations, une "machine absurde"!..

Détruire l'Homme, détruire l'idée du grand Art, symbole des hautes valeurs humaines, ne sont-ils pas des phénomènes dignes d'être vus plus près ?

\* \* \*

## Chapitre III

### *Un Saccage au marteau*

On ne peut étudier les causes de ce bouleversement sans pareil ni précédent dans l'histoire de l'Art, sans aborder un autre corpus qui concerne, cette fois-ci, les principaux éléments de sape, ou plutôt les vrais sapeurs. Par l'étendue des documents, et par la portée de leurs visées, on se doit d'examiner de plus près les points suivants : Nietzsche, l'Allemagne, les Juifs, les Franc-maçonneries et les États – Unis.

L'extraordinaire déferlement de la pensée de Nietzsche nécessite un arrêt car elle représente une des données principales sur lesquelles s'élabora la trame de l'art moderne.

Nul n'ignore l'enthousiasme que suscita la Pensée nietzschéenne, parmi les philosophes et les écrivains, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas sans raison qu'elle fut qualifiée de "volonté de Titan", voulant renverser les principes fondamentaux de la civilisation méditerranéenne. C'est la destruction préméditée qui représente ce rapport direct entre Nietzsche et l'art moderne.

La philosophie de Nietzsche se répand en France après la traduction de ses œuvres en 1898. Mais c'est surtout grâce à l'admiration d'André Gide qu'elle connut cette vaste flambée. Un an plus tard, Gide écrivait dans l'une de ses *Lettres à Angèle*, datée du 10 octobre 1899 : "Oui, Nietzsche démolit, il sape, mais ce n'est point en découragé, c'est en féroce, c'est noblement, glorieusement, surhumainement, comme un conquérant neuf des choses vieilles (...). Il sape les œuvres fatiguées et n'en forme pas de nouvelles, lui - mais il fait plus : il forme des ouvriers. Il démolit pour exiger plus d'eux, les accule".

Ce précepte ne tarde pas à faire force de loi dans les abstractions du XX<sup>e</sup> siècle. "Démolir, et la construction viendra ensuite" devient le critère avoué avec une sorte de fureur passionnée. Est-il besoin de dire combien de critère est tout à fait contraire à l'ordre de la création à travers les âges? Le long de l'évolution humaine surgissent des monuments d'esprits, neufs, novateurs, et ce n'est qu'après que les vieilleries s'écroulent, sans qu'il ne fût besoin de former des équipes de démolition !

L'héritage de la pensée nietzschéenne fut recueilli par les philosophes, les poètes et les esthéticiens non seulement en France, mais dans tous les continents. Partout, la jeunesse reçut le terrible enseignement de la destruction. Ce n'est donc pas un risque d'erreur que d'adopter cette idée – déjà établie – disant que les angoisses et les aspirations de Nietzsche sont à l'origine de la pensée des intellectuels, des artistes et des esthéticiens du monde occidentale au XX<sup>e</sup> siècle.

Loin de sombrer dans les divergences d'écoles concernant l'appartenance de Nietzsche et son classement en tant que disciple des Grecs ou de pure essence germanique, le contenu même de son œuvre, dans laquelle prime cet état de l'anéantissement en prêchant le chaos, en grossissant follement l'idée de la puissance de la destruction et du surhomme,

tranche le problème. Ce n'est pas sans raison que Zahar dit : "Il conduisait l'idée du savoir vers le néant à travers les étapes du mensonge glorifié " (*L'Art de notre temps*, p.285).

D'ailleurs, personne n'ignore comment le principe de la volonté de puissance, cher à Nietzsche, se lève en ouragan dès les premières lignes de son œuvre. Ses concepts de lutte, de guerre, de cruauté, de force ou de démolition sont impitoyables. Toute cette idéologie il la couronne avec son ouvrage intitulé *Le crépuscule des Idoles* ou *La philosophie au marteau*, écrit en 1888, suivit de *L'Antéchrist*, premier livre de la *Transmutation de toutes les valeurs*. Philosophie de Supériorité qui montre à ses disciples comment on philosophe au marteau ! C'est Nietzsche qui dit "si la vérité doit détruire l'humanité, eh bien, soit ! Je vous ai mis en main le marteau qui doit frapper les hommes, frappez !".

La manœuvre est d'une simplicité monstre en commençant par briser les tables de valeurs et veillant "à bien garder l'attrait de l'énigmatique", comme précise Nietzsche. L'actualité artistique n'est-elle pas, au fond, un chaos incompréhensible et absurde que peintres et critiques ont admirablement façonné au marteau ?! En juillet 1875, quelques années après la parution de *L'Origine de la Tragédie*, Nietzsche écrivait à Gersdorff: "Je rêve d'une association d'hommes absolus, qui ne connaissent aucun ménagement et veulent être appelés "les destructeurs" : ils appliquent à tout la mesure de leur critique et sacrifient à la vérité".

Cette philosophie destructive, cette obsession nihiliste tient clairement des dieux de la Germanie, grands spécialistes des choses de la guerre et du désastre, qui prennent part eux-mêmes à des asseaux belliqueux, ou prennent en charge les hommes tués dans la bataille.

Le fort de la pensée nietzschéenne ressort de la philosophie belliqueuse de la Germanie et constitue la base de cette forme destructive que revêt l'art moderne. Influencé par le fameux marteau "Mjollnir", que la légende identifie à la foudre, Nietzsche s'empare de l'arme terrible de Thôrr et la fait sienne. Le marteau, qu'il cite à plusieurs reprises dans ses écrits, représente à ses yeux l'instrument le plus apte à démolir les tables des valeurs immanentes et la raison. Le sous-titre de *La Chute des Idoles* ne contenait-il pas clairement la recommandation de philosopher au marteau?

En se dressant vaillamment en héros de la pensée grecque Nietzsche s'empare de l'admiration de ses contemporains et des intellectuels de l'Europe.

Cependant, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi les principes destructeurs du nietzschéisme ne rencontrèrent presque pas d'obstacles majeurs à l'entrée du XX<sup>e</sup> siècle? Comment la plupart des intellectuels et surtout les artistes apparemment en révolte contre la bourgeoisie et l'académisme, s'emparent de nombreuses maximes du "prophète" de l'irrationnel et les convertissent en armes offensives, en vrais marteau, pour démolir ce que l'homme a créé de plus noble le long de son évolution séculaire?

Ribemont-Dessaigne, qui fut l'un des animateurs du mouvement Dada et un des compagnons du Surréalisme, montre avec perspicacité – et pour cause – l'évolution et la succession des mouvements artistiques depuis le Cubisme. Cependant, on ne peut ignorer, le long du texte de *Jadis, déjà*, la griffe de celui qui fut l'apôtre de la destruction. En effet, tout le long des pages, on voit revenir sous une forme quasi obsessionnelle, une terminologie particulière, répétée avec une grande ténacité : détruire, démolir, ruines, dégoût, dégradation, désagrégation, néant, anti-homme, anti-art, anti-Dieu, puis cette autre

suite de vocables qui constituent le contre-chant d'un hymne à la dévastation et à l'anéantissement : fin de l'art, fin de l'esprit humain, fin de la critique, révolte permanente, révolte contre toutes les valeurs de ce monde !

Les Manifestes de ces mouvements artistiques sont aussi révélateurs que l'éventail déjà cité. Leur lecture révèle tout ce qu'ils ont de destructeur. D'ailleurs la définition que Ribemont-Dessaigne donne du dadaïsme est très nette : " Détruire un monde pour en mettre un autre à sa place, où plus rien n'existe, tel était le mot d'ordre de Dada".

Ce mouvement, d'un nihilisme fulgurant, a certainement cassé les ressorts essentiels de l'esthétique : ce qui a été détruit au temps du dadaïsme n'a jamais pu se reconstituer.

Le déroulement préparé de cette comédie est bien décrit par Zahar, parlant des jeunes bourgeois et intellectuels de ce mouvement qui "tempêtaient, menaçaient, publiaient des manifestes ahurissants, payaient courageusement de leur personne au cours de spectacles délirants. Certaines de leurs farces étaient excellentes, vengeresses, désopilantes, et toutes ces extravagances se déroulaient avec solennité, car les metteurs en scène burlesques gardaient leur sérieux, suprême force de leur action psychologique" (op.cit. p.331).

Toutefois, le point qui semble le plus périlleux de cette intéressante étude de Zahar, c'est lorsqu'il fait le rapprochement entre Nietzsche et la pensée allemande de l'Athénium, Institution fondée par des jeunes romantiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui à la suite des Rose-croix" cherchaient à découvrir la substance philosophale et philosophique par quoi l'homme reconquiert la pureté, la puissance et la sagesse perdues (p.339). Le mot "Rose-croix" est à retenir car les membres de cette organisation s'intégrèrent à l'Ordre maçonnique et ce terme représente actuellement un des grades de la Franc-maçonnerie.

Les théories philosophiques allemandes eurent une profonde influence sur l'évolution de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle par l'intermédiaire de la théorie de l'art pour l'art. Cousin emprunta certaines de ses idées sur l'art aux penseurs idéalistes allemands Kant et Hegel, mais c'est surtout au XX<sup>e</sup> siècle que l'Allemagne jouera un rôle considérable dans le monde de l'art. Ce rôle est particulièrement intéressant dans la mesure où l'Allemagne change de Scène selon les événements politiques qui s'y déroulent. La vague du purisme imposé par Hitler et le nazisme nécessite un arrêt. D'un pays qui va jusqu'à brûler des œuvres d'art dites "dégénérées" (appellation qui englobe toutes les productions de l'art moderne), L'Allemagne devient, après la guerre, après sa désastreuse défaite, une colonie du marché de l'art américain.

Les premières recuses de l'art figuratif ont lieu, en Allemagne, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une sécession a été fondée en 1892, à Munich, une seconde à Vienne en 1897 et une troisième deux ans plus tard, à Berlin. Celle de Vienne joua un rôle capital dans la diffusion du Jugendstil (L'Art Nouveau), car elle étendit son activité au-delà de la peinture pure, pour secouer les arts décoratifs, la musique et la littérature. En 1901, Kandinsky forme le groupe dit "Phalanx", qu'il dissout trois ans plus tard.

L'association Die Brücke (Le Pont), fondée en 1905 par les artistes de Dresde qui luttèrent pour imposer l'art moderne, marque le grand tournant artistique qui s'opère en Allemagne. Le but des fondateurs de ce mouvement était de faire le lien entre les différentes tendances d'avant-garde de l'époque. A cette période, l'Allemagne devient le

plus grand réservoir européen d'œuvres des peuples primitifs. L'année 1912 marque l'entrée définitive de l'art moderne en Allemagne.

Une lettre de Nolde, un des membres de la "Brücke", écrite en 1917 à un de ses amis, explique clairement quelles étaient les idées dominantes du groupe : " y a-t-il des règles en art? Peut-on parler d'illogisme ou de violence? Si je puis vous donner un conseil je dirai ceci : quand vous éprouver devant certaines œuvres d'art contemporaines un sentiment d'anarchie, de caprice, de violence ou même de vulgarité, alors étudiez-les à fond, et longuement, et vous verrez finalement comment l'illogisme apparent devient liberté, comment la vulgarité tourne à la subtilité. Les peintures inoffensives valent rarement quelque chose". La Brücke fut totalement dissoute en 1913. Retenons de cette lettre, les expressions anarchie, violence, illogisme et liberté.

En 1911 Kandinsky avait formé le Blau Reiter, (Le Cavalier Bleu) mouvement réagissant violemment contre l'académisme. La première guerre mondiale et le départ de Kandinsky pour la Russie dispersèrent le groupe. L'effondrement militaire de l'Allemagne provoque une profonde réaction au cours de laquelle le dadaïsme fait son entrée.

Phénomène international d'anarchie préméditée, le mouvement Dada causa une explosion aussi brève que spectaculaire vers les années 1919.

En 1919 aussi est fondé le Bauhaus par Gropius. A la grande différence des autres écoles d'art, le Bauhaus formait des liens étroits avec l'industrie. Après 1926, l'art fut réduit à n'être que le chantier expérimental du design. En 1928, la direction de l'école est assumée par Hannes Meyer, qui donne à l'enseignement une forme dogmatique et politique orientée vers la gauche.

Des 1925, l'école, sous l'impulsion du parti nazi, quitte Weimar et se transfère à Dessau. En 1932, sous la même pression, l'école est transférée à Berlin, et l'année d'après, elle est condamnée comme centre de diffusion du bolchevisme. Elle est définitivement fermée. Gropius, Mies van der Rohe et Albers émigrant aux États-Unis, se joignent à Moholy-Nagy qui fonde, en 1937, le "New Bauhaus" à Chicago comme on l'a déjà vu plus haut.

Le plus étonnant de cette entreprise du Bauhaus en Allemagne est qu'il soit arrivé en une dizaine d'années à modifier radicalement le paysage culturel du XX<sup>e</sup> siècle. La venue au pouvoir des Nazis porte un coup fatal à la peinture moderne allemande, considérée comme "art dégénéré". C'est en 1930 que commence la campagne d'Hitler.

Le 6 juin 1931, en pleine paix, à lieu la destruction du Palais de verre de Munich au cours d'un incendie. Ce vaste édifice de 240 mètres de long et de 24 mètres de haut, tout en verre, dont la capitale bavaroise avait de quoi s'enorgueillir, était composé de 75 salles dans lesquelles étaient exposées cent dix œuvres de la peinture allemande contemporaines. Le feu s'étendit avec une telle rapidité que le pompier de garde n'eut même pas le temps de donner l'alarme. Trente-deux lances d'incendie furent mises en action mais purent difficilement s'approcher du lieu du sinistre.

Une petite parenthèse s'impose : le rapprochement avec l'autre incendie qui eut lieu, deux ans plus tôt, le 17 mai 1929 semble nécessaire. C'est le Palais du peuple, à Amsterdam, qui avait été anéanti par le feu en trois heures, sans pouvoir être sauvé. Est-ce

pure coïncidence? La question revêt un autre sens quand on apprend que ce Palais était l'exacte copie du Palais de verre de Munich. La coïncidence devient plus curieuse encore lorsqu'on fait le rapprochement avec l'holocauste de la peinture moderne qui eut lieu au jeu de paume en 1943.

D'autres faits doivent être pris en considération aussi, car dès 1931, le marché allemand de l'art ne pouvait plus s'exercer librement, l'avant-garde était condamnée d'être "judéo-marxiste" par l'idéologie nazie. Marchands et artistes furent contraints à l'exil.

Une des premières conséquences fut la perte de plusieurs débouchés de l'art moderne en Allemagne, puisque les collectionneurs ne pouvaient plus acheter mais devaient vendre leurs collections pour pouvoir fuir. Ainsi, le marché de l'art se trouva concentré ailleurs, surtout aux États-Unis. D'un autre côté, l'effondrement des prix permit à ceux qui disposaient de l'argent-liquide de se constituer de grandes collections d'œuvres modernes à bon compte.

En réalité, la dissolution du Bauhaus était le signe d'une bataille économique qui s'achève. Non seulement la population estudiantine était, dans son ensemble, de l'extrême gauche, mais l'Allemagne était en mesure de réarmement et favorisait l'industrie lourde. Une lutte sans merci se menait, sous la pression des militaires et de l'extrême droite. Le fameux slogan Nazi, n'était-il pas à cette période : "Pas de beurre. Des canons" ?

Toutefois, quelles que soient les conséquences, ce qui se révèle de ces faits historico-sociaux, c'est que le domaine artistique dépendait incontestablement de l'enjeu politique.

La violente campagne Hitlérienne dirigée contre toutes les manifestations de l'art moderne et qui aboutit à des destructions massives, n'épargnait même pas les personnes qui défendaient cet art. "L'art moderne c'est la décadence, s'écriait Hitler, et ses tenants sont mûrs soit pour l'asile d'aliéné, soit pour la prison".

Dès 1930 avait commencé l'élimination de quelques tableaux modernes. "Des chambres d'horreurs de l'art furent exposées pour édifier le public, d'abord à Karlsruhe, Stuttgart et Mannheim, puis à Nuremberg, Chemnitz, Dresde et Munich, écrit H. Pars. On plaça des étiquettes où figuraient le prix payé sous l'inflation (...) La presse suivit le mouvement, accusant les directeurs de musées de dilapider les fonds publics" (*La vie dangereuse des œuvres d'art*, p.183).

En 1933, le Führer donna l'ordre d'épurer les musées. Les commissions chargées rassemblèrent 730 tableaux provenant de 25 musées allemands. Le 10 mai, les bûchers furent allumés sur les places publiques de la capitale et des villes universitaires du Reich. Les noms des saboteurs furent prononcés publiquement. A la fin de l'autodafé Goebbels dit dans son discours : " L'époque de l'intellectualisme juif paroxystique est maintenant terminée et la percée de la révolution allemande a ouvert de nouveau la voie à l'esprit allemand", (Brenner : *Politique artistique du parti National-socialiste*).

C'est au Comte de Baudissin que revient l'idée d'exploiter les attaques contre les œuvres d'art moderne en les vendant au lieu de les détruire.

Un an avant la seconde guerre mondiale, la Galerie Fischer à Lucerne, organisait la vente aux enchères d'œuvres d'art "dégénérées" que groupait le dépôt de la

Kopernicherstrasse. Les marchands d'art, plus rusés, formèrent une sorte de cartel en s'engageant à n'offrir que des prix réduits, afin de pouvoir les revendre avec un large bénéfice. Le reste de ce grand dépôt représentait le nombre de 1004 tableaux et sculptures ainsi que 3825 dessins et aquarelles : ils furent brûlés par les soins des pompiers berlinois de 20 mars 1939.

"Le scandale international était tel que personne ne songea à blâmer les acheteurs qui surent réaliser d'excellentes affaires sans donner au Reich la contre partie monétaire qu'il en attendait (D. Valland : *Le Front de l'art*, p.93).

En France, pendant l'occupation, Hitler exerça la même politique d'épuration des musées ainsi que la saisie des collections juives. C'est Alfred Rosenberg qui joua rôle. "Sa première fonction, toute théorique d'ailleurs, écrit D. Valland, consistait à trouver et à saisir la documentation politique et le matériel culturel qui pouvaient être utilisés par le Parti, contre ses ennemis déclarés : le juif et le Franc-maçon" (op.cit. p.51).

Le 27 mai 1943 eut lieu à la Terrasse des Tuileries, dans le jardin intérieur du Jeu de Paume, un des plus spectaculaires holocaustes des temps modernes : environ cinq ou six cent tableaux d'art moderne brûlaient au cœur de Paris. Ces tableaux, jugés "inemployables et dangereux", contenaient un poisson à détruire : L'inspiration enjuivée dénoncée par le Führer.

Ce qui nous importe dans ce bref aperçu de la situation de l'art moderne en Allemagne, n'est pas seulement de démontrer combien les événements artistiques dépendent des événements politiques, mais de démontrer la raison pour laquelle il était attaqué par Hitler et les nazis : l'art moderne tenait des juifs et des francs-maçons, ou autrement dit, c'étaient les juifs et les francs-maçons qui tenaient en main le jeu de l'art moderne. C'est ce que nous allons essayer de voir de près.

D'un autre côté, on voit comment la tentative d'implanter l'art moderne en Allemagne et de faire de ce pays un centre de diffusion fut vouée à l'échec. Ce n'est qu'après la défaite de l'Allemagne par les États-Unis qu'elle deviendra leur vaste chantier de propagation moderne après la seconde guerre mondiale.

C'est en France qui fut jouée l'autre tentative.

\* \* \*

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les théories artistiques commencent à foisonner. Des théories qui à peine abordées, formulées, exagérées par les critiques, elles étaient vite avortées. C'est surtout à ce moment que les marchands juifs sont intervenus en s'imposant comme protecteurs des avant-gardistes.

Il est vrai que leur première tentative remonte à 1891 dans ce milieu très particulier de la Revue Blanche où tout le monde était juif, depuis les trois frères Natanson, directeurs,

jusqu'à Léon Blum, en passant par Lucien Munfeld, Weil dit Romain Coolos, Benda et Paul dit Tristan Bernard. On y cultivait l'anarchisme, l'antimilitarisme, le scepticisme, en soutenant la peinture nouvelle. A partir de cette époque particulièrement, les juifs ont su comment s'attacher des artistes, a commencer par Vuillard, qui dépendra d'eux toute sa vie. Dès cette période aussi, ils ont commencé à jouer les mécènes, en offrant des contrats et en s'emparant de la production du peintre.

Ce système, esquissé à la fin du siècle dernier, s'organisa d'une façon plus systématique vers 1900, avec une hardiesse peu connue : ce fut la création d'un consortium entre les grands marchands juifs Wildenstein, Bernheim frères, Hessel et Rosenberg, auxquels s'agrégèrent des coreligionnaires moins puissants, tenanciers de petites galeries.

Sous l'impulsion des juifs, la peinture obéissait à des slogans antiacadémiques. On prônait un art international en imposant tyranniquement ses recettes à toutes les écoles de tous les pays. "A force de parler d'anti-bourgeoisisme, d'internationalisme et d'anarchisme libertaire, en faisant le jeu des juifs excellent à dissocier les valeurs sociales, et qui voyaient dans l'art des images un précieux moyen de troubler les esprits et de décomposer le goût " (Mauclair: *La Crise de l'art moderne*, p.23)

Sous le Front populaire, il y avait un fanatisme plus sérieux et plus inquiétant qui se manifestait par la création de la Maison de la culture, puis de l'Association des Artistes et Écrivains révolutionnaires : deux organismes protégés par le ministre Juif Jean Zay, ou A. Lhote, J. Cassou, J. -R. Bloch, Aragon, F. Jourdain, qui parlaient autant sur la politique que sur l'art.

W. Uhde ne trouvait-il pas que l'Europe aryenne serait un déplorable abêtisseur sans les Juifs ?! Bien plus, il trouvait que leur influence était extraordinaire puisque plus des trois quarts des marchands, des critiques d'art et des collectionneurs étaient des juifs. "C'est grâce à leur influence et à leur argent que les tableaux importants entrent dans les musées (...). Ce sont eux qui apportent le tribut essentiel à la peinture moderne : ce n'est même que grâce à eux qu'il peut en être question " assurait-il.

Citation doublement révélatrice qui, d'un côté, elle démontre le parti-pris du critique d'art, d'un autre côté elle reflète la réalité de ce qui se passait effectivement.

Ozenfant ira plus loin en assurant à toute occasion que "le passé n'existe pas, le souvenir n'est qu'un leurre... Dieu, c'est nous-mêmes (...), L'hypnotisme est une des conditions de l'art (...). Il n'y a pas d'art national" (*Crise de l'art moderne*, p.26). Alors que Bernheim déclarait fièrement : "A du Talent qui nous voulons". C'est pourquoi Mauclair écrit en 1944, en toute connaissance de causes, que "le consortium juif a été le directeur occulte de souverains de nos Beaux-arts depuis plus de trente ans au moins" (op. cit. p.14)

Ce que Mauclair et d'autres écrivains reprochent à cette situation de marchands juifs, ce n'est pas leur entrée de plein pied dans le commerce de tableaux, mais d'y avoir introduit "des procédés de malhonnêteté et de corruption" (op. cit. p.5). Déjà Émile Zola les dénonçait au siècle dernier, mais c'est surtout au XX<sup>e</sup> siècle que leur influence prend une extension néfaste dans les Beaux-arts, en créant une maffia tenace, dont le centre directeur se trouve placé dans le quartier du Faubourg St. Honoré et la rue de la Boétie.

La corruption des mœurs artistiques est une des grandes tares de ce milieu, y compris les pseudo-amateurs qui n'achètent que pour revendre à bénéfice, traitent le tableau comme une valeur à lots, en le déposant dans une banque. "On ne saurait démontrer les escroqueries dont la crise fut le prétexte, à l'instigation juive. Un scandale d'un autre ordre fut l'exposition surréaliste organisée chez Wildenstein, où l'absurdité le disputait à l'obscène" (ibid. p.19).

La citation suivante permet de saisir comment la haute juiverie a su vassaliser la presque totalité de la presse en France. Parlant des agences d'information et de la publicité considérée comme le meilleur instrument de corruption, L. Pemjean dit : "Un jour, le juif converti Arthur Meyer, directeur du *Gaulois*, donnait ce conseil au Comte de Paris, prétendant au trône de France : "N'ayez aucun journal, Monseigneur, ni *le Gaulois*, ni un autre, mais ayez à tout prix un pied dans une ou plusieurs agences. L'agence donne l'influence déguisée, anonyme, personne ne s'en mêle, et c'est une arme d'autant plus sûre" (*La presse et les juifs*, p.29).

D'un autre côté, le journaliste autrichien, M. Eberlé, écrit dans son ouvrage intitulé : *La presse grande puissance* que "les grandes agences télégraphiques du monde, qui signalaient au loin ce que le monde doit savoir ou ignorer, et cela sous la forme voulue, ces agences, ou sont propriétés juives ou obéissent à la direction juive".

C'est à la première moitié du siècle dernier que remonte l'intérêt des juifs pour les agences. Pour fonder la maison portant son nom, le juif Charles-Louis Havas avait acheté en 1835 au juif allemand Boernstein sa "Lithographierte Korrespondenz". Il eut au début comme collaborateur, écrit Pemjean : "Le juif Bernhard Wolf qui créa en 1849 l'Agence "Wolffsche Telegraphen Buro", et le juif Josaphat Beer, lequel fonda la même année, à Londres, l'Agence "Reuter". Dès 1850, le Bureau Havas, devenu depuis, l'Agence Havas, se développa considérablement grâce à l'invention du télégraphe électrique" (en *La Presse et Les Juifs*, p31). A quoi l'auteur ajoute, à la page 40 : "Depuis un siècle, il s'en est crée et il en est disparu à foison, presque toutes fondées, dirigées ou inspirées par les fidèles de Jéhovah". Et un peu plus loin il précise : "avec les messageries Hachette, colossale entreprise de transport, de distribution et de vente du papier imprimé, nous nous trouvons en présence d'un formidable monopole de juiverie (...) le grand monopole juif exerçait son pouvoir d'intimidation jusque sur la représentation nationale. "Monopole"? En réalité, véritable Trust. Trust à la fois commercial et intellectuel. Trust qui constituait une atteinte permanente à la liberté du négoce, en même temps qu'un sérieux danger pour la presse française" (pp.43-47).

Ensuite l'auteur dresse, à la page 55, une liste des journaux et périodiques "dont la propriété, la direction, la rédaction ou l'administration sont entièrement ou partiellement juives". D'ailleurs Pemjean ne fut pas le seul auteur à le faire. Ce qui montre que les grands quotidiens et périodiques n'échappaient pas à l'influence juive. Bien plus, il subissait cette influence à tel point que l'auteur va jusqu'à affirmer que "la presse française toute entière aussi bien que celle de Province et des colonies que celle de Paris, est placée sous la coupe de la juiverie".

En réalité, ce n'était pas seulement les agences de presse, mais jusqu'à la moitié de ce vingtième siècle, on voit les juifs installés à tous les leviers de commandes. Nombreux sont les ouvrages de cette époque qui dressent des listes entières des domaines dépendants des juifs. Ce qui mène à dire que, pratiquement parlant, tous les moyens de correspondance

humaine et de pouvoir étaient sous leur gestion ou entre leurs mains : la presse, le journalisme, l'industrie du livre, la critique, la radio, la télévision, le cinéma, le théâtre et surtout les banques et le commerce.

Ce n'est pas en passant ou à la légère que Céline précisait en 1937: "Les juifs, directement ou par personnes interposées, possèdent en France les trusts suivants, soit 750 milliards sur 1000 milliards de la fortune française", puis donne les titres de ces trusts le long de deux pages.

D'après les références abordant cette situation, on trouve que non seulement les juifs s'emparent toujours de tous les moyens de l'expression, de l'information, de la finance et du pouvoir, mais ils standardisent l'immense majorité des populations modernes. En effet, les idoles "standard" nées de la publicité juive, ne sauraient être redoutables pour le pouvoir juif. Même sur le plan social, à ne citer que les hippies, la mode hippy et celle du blue-jeans, lancées par les juifs américains, selon un système identique.

"Dans les Beaux-arts, reprend Céline, ils ont tout pris! Tous les primitifs, les folklores! Ils démarquent tout, truquent et resservent avec bénéfice énorme! C'est la sauce juive ! Les critiques, tous juifs, francs-maçons, entonnent en cœur, hurlent au génie ! C'est normal, c'est bien régulier dans un sens : de toutes les écoles ils sont maîtres, tyrans, propriétaires absolus, de tous les Beaux-arts du monde, surtout en France. Tous les professeurs, tous les jurys, les galeries, les expositions sont à présent pleinement youtres". A quoi ajoute Goston : "Toute l'économie française, agriculture, industrie, commerce, banques, services concédés est contrôlée par eux. Ceux-ci sont les maîtres économiques du pays, aussi bien que les maîtres de la politique intérieure et extérieure. C'est conjointement que toutes ces puissances financières exercent leur pouvoir. Mais de tous, les Rothschild nous apparaissent comme les plus puissants" (*la finance juive et trusts*, p.36).

En effet, la Banque Rothschild Frères, dont le chef était le Baron Édouard de Rothschild, Président du Consistoire Central Israélite de France, était la plus importante de toutes. Alliés aux Rothschild de Londres et de Vienne, et aux Sassoon, les grands banquiers juifs des Indes, les Rothschild de Paris sont incontestablement les "Rois de la République Française" – ainsi que le déclarait un jour le député Jules Guesde à la Tribune de la Chambre (id. p.33).

Il est étonnant de voir la montée spectaculaire de la famille Rothschild, qui put – en un laps de temps, se placer au sommet de l'économie mondiale. Coston relate l'histoire de cette famille le long d'un chapitre, où il décrit – preuves en main – son passé de contrebande à travers l'Europe, et démontre comment elle fit fortune sur le chantier de Waterloo. Nous ne citons qu'à titre d'exemple, que Rothschild I<sup>o</sup>. Le nom dérive de l'enseigne de fer qui était posée au-dessus de la devanture de l'immeuble qu'il habitait lorsqu'il n'était qu'un Amstel-Mayer. C'était un fournisseur de mercenaires, et prélevait une petite commission sur chaque transaction ! L'enseigne portait : "Rot Schild" c'est-à-dire "l'écu rouge".

Mort en 1812, Amstel-Mayer avait eu de sa femme Gutta dix enfants, cinq filles et cinq garçons. A la mort du père, les cinq garçons transformèrent l'enseigne du bric-à-brac paternel en un patronage officiel, et Amschel, Salomon, Nathon, Karl et James devinrent des Rothschild en unissant les deux mots et en modifiant l'écriture. Ce qui fait que la

fameuse ou modeste pancarte de ROT SCHILD, l'écu rouge, donna de ROT SCHILD, grâce à un petit H. inséré entre les deux mots.

Cette notice biographique n'est citée que dans la mesure où elle est suivie d'un commentaire qui a affaire avec ce travail: "la France se trouvait déjà sous la coupe de la Franc-maçonnerie dont les Rothschild étaient à la fois les adeptes et les commanditaires", écrit Coston à page 97 de son ouvrage sur *la finance juive et les Trusts*. C'est le terme de la Franc-maçonnerie qui nous arrête dans cette citation et que l'on verra de près dans quelques pages.

D'un autre côté, Rheims écrit que "Depuis cent cinquante ans les Rothschild n'ont cessé d'amasser un patrimoine artistique tel que si on réunissait l'ensemble des collections des différentes branches mondiales de la famille, il dépasserait en quantité et en qualité la plupart des grands musées, ceci en ne tenant même pas compte des legs fabuleux laissés par cette famille aux musées et aux bibliothèques depuis un siècle "(*Les Collectionneurs*, p.52).

Pendant l'occupation allemande en France, et après la seconde guerre mondiale, les Galeries juives sont closes, séquestrées ou confiées à des liquidateurs qui devaient faire écouler les stocks laissés par Wildenstein, Berheim, Rosenberg, Hessel et autres. De même, les critiques juifs ont été exclus des journaux, les artistes juifs exclus des salons et des galeries.

Si cet aspect de juiverie artistique semble se réduire un peu en France, par contre, c'est aux États-Unis qu'on le voit prendre un grand essor – tel qu'on le verra un peu plus loin.

Sur le plan politique, la reconnaissance par le droit international d'un foyer en Palestine pour les rescapés des pogroms et les persécutés juifs date de la proposition de Théodore Herzl, faite en 1897, lorsqu'il s'adressait aux 200 congressistes réunis à Bâle pour donner une charte politique au mouvement de retour des juifs à Sion.

Le programme de Bâle (1897) énoncé par le premier Congrès sioniste, a constitué le code pratique du sionisme jusqu'à la création de L'État d'Israël et permit un accord de principe de tous les sionistes. Au terme de ce Congrès Th. Herzl déclara "c'est ce que la Franc-maçonnerie a préparé clandestinement, depuis des générations, et elle ne s'est point démentie".

Si l'année 1897 marque le couronnement de la proposition de Th. Herzl, cela veut dire que les années qui la précédèrent représentent la période de préparation. Période qui voit – sur le plan artistique – la parution de l'Impressionnisme, mouvement qui marque la première grande fissure opérée dans la marche suivie de l'Histoire de l'art, - Sans pousser jusqu'à faire l'analyse étymologique du terme, ni par qui il a été lancé.

Lors du XXIII<sup>e</sup> Congrès (1951), le premier réuni après la création de l'État d'Israël, il a donné du sionisme la définition suivante :

"La tâche du sionisme est :

- 1- Le renforcement de L'État d'Israël.
- 2- Le rassemblement des exilés en Terre d'Israël.

- 3- La préservation de l'unité du peuple juif" (Franck & Herszlikowicz : *Le Sionisme*, p.50). Inutile d'ajouter: c'est ce qui a été réalisé systématiquement jusqu'à nos jours.

Le XXVII<sup>e</sup> Congrès, tenu à Jérusalem en 1968, a adopté un nouveau programme qui demeure en vigueur et duquel nous relevons la quatrième clause, ayant un rapport direct avec ce travail :

- 4- Le renforcement de l'identité du peuple juif grâce à l'encouragement de l'éducation juive et hébraïque, ainsi que la mise en valeur du patrimoine spirituel et culturel juif" (id. p.51). C'est cette dernière phrase qui est à souligner.

D'un autre côté, le premier Congrès sioniste réuni à Bâle, le 29 août 1897, avait un double objectif : établir "L'assemblée nationale du peuple juif" et créer une "Organisation sioniste". L'action politique, pionnière et culturelle de cette Organisation sioniste c'est réalisé grâce à des organes dont certains furent créés du vivant même de Herzl. Fondée en 1929, L'agence juive assumait le rôle de l'Organisation sioniste. "Elle est, en quelque sorte, l'organe exécutif du sionisme et fut son représentant permanent auprès de la puissance mandataire de 1929 à 1948 "(id. p.51).

En même temps, nombreux sont les auteurs qui adoptent cette idée avancée par Céline, disant que "toutes les guerres, et pas seulement la dernière, sont préméditées par les juifs, réglées par eux longtemps d'avance, comme papier à musique".

En 1942, H. Coston écrit : "la veille de cette guerre, voulue et préparée par Israël, la prophétie de Dostoïevski s'était réalisée, les financiers juifs régnaient en maîtres dans le pays. Parlement, Presse, Radio étaient à leur dévotion. Le Gouvernement était à leurs ordres. On votait des lois pour satisfaire leurs moindres désirs. On signait des décrets pour les protéger contre nos attaques.

"Jusqu'au 11 juin 1940, l'État se trouvait sous la complète dépendance des financiers juifs. Rien ne pouvait être fait sans leur consentement".

En effet, le Ministère Blum marquait l'apogée de cet accaparement de la France par les Juifs. "L'équipe ministérielle comprenait exactement cent pour cent de juifs et de Francs-maçons, apportait la preuve visible, palpable, irrécusable, de la mainmise d'Israël sur la direction de nos affaires politiques, économiques et sociales "(Pemjean, op. cit. p.106).

En dictant son testament, la veille du 28-29 avril, Hitler dit de la deuxième guerre mondiale qu'elle a été voulue et provoquée uniquement par des financiers internationaux, soit d'origine juive soit travaillant pour les intérêts juifs".

C'est quelques années avant la guerre de la juiverie internationale, exaspérée par l'arrivée au pouvoir du parti national-socialiste et par les mesures d'épuration racistes prises par Hitler, qu'elle résolut de déclarer à l'Allemagne nouvelle une guerre sans merci !

Le 24 mars 1933, Le *Daily Express*, dont le directeur était le juif Blumendal, fut chargé de porter à la connaissance de tous les pays juifs, dont voici la traduction :

"Le peuple israélite du monde entier déclare à l'Allemagne la guerre économique et financière.

"L'apparition du symbole de la croix gammée de la nouvelle Allemagne a réveillé à une nouvelle vie le vieux symbole de la bataille de Juda.

" Quatorze millions de juifs se sont réunis comme un seul homme pour déclarer la guerre à l'Allemagne.

" Le gros négociant juif abandonnera sa maison, le banquier sa Bourse, le marchand son magasin et le mendiant sa hutte misérable pour se dresser ensemble et pour combattre dans une guerre mondiale sainte contre les gens de Hitler".

Quelques semaines plus tard, *l'American Hebrew* magazine juif des États-Unis publiait :

"Hitler chevauche une vague, il va y sombrer. Il a oublié, dans l'exemple des Pharaons, le sort de ceux qui persécutent le peuple élu. Ce peuple se lève toujours pour mordre au talon ceux qui veulent marcher sur lui".

Alors commencèrent dans "la presse, à la radio, au cinéma, dans les salons, au Parlement, dans les milieux diplomatiques, dans les syndicats de fonctionnaires et d'ouvriers, bref partout où la juiverie était souveraine ou avait pris pied, ces campagnes de fausses nouvelles d'intimations perfides, de mensonges et de provocations tendant à représenter le Führer comme un ambitieux sans cœur et sans scrupule" (Pemjean, *La presse et les juifs*, p.95).

Dans son ouvrage posthume publié à New York en 1961, Hitler dit : "Son but final (le juif) est la dénationalisation, la promiscuité bâtarde entre tous les peuples et l'abaissement du niveau racial des meilleurs d'entre eux, ainsi que la mainmise sur cette bouillie raciale grâce à l'extirpation des représentants des cultures nationales, remplacés par des membres de son propre peuple" (*Hitler's Second Book*, p.212).

Dans son ouvrage précédent, le *Mein Kampf*, Hitler avait déjà écrit que "les juifs manipulent les classes gouvernantes à l'aide de la franc-maçonnerie, tandis que la presse sert à abêtir les classes inférieures".

Cette parenthèse n'a été ouverte que pour montrer : combien ce qui est dit par les juifs est tenu, réalisé. Comment ils arrivent à faire orchestrer les mass médias et autres moyens pour mener à bien la réalisation d'un objectif prémédité. D'un autre côté cela révèle que ce qui se passe dans le domaine politique peut-être fait ou se fait effectivement dans le domaine artistique, culturel, social ou autre.

D'ailleurs ce n'est point chose nouvelle de dire que Hitler était foncièrement convaincu qu'en tout temps et qu'en tout lieu, les juifs sont à l'œuvre pour arriver à la domination mondiale. C'est la cause de sa haine profondément enracinée contre les juifs, haine fomentée par le mouvement sioniste et surtout par cet ouvrage intitulé *Les Protocoles des Sages de Sion* qui représente le critère de la Pensée et de l'action juives.

"Le mouvement sioniste a débuté à la fin du siècle dernier de façon semi-clandestine dans les principaux réservoirs du peuplement juif : la Pologne et la Russie Tsariste. Et le journaliste assimilé qu'était Théodore Herzl, correspondant à Paris de la presse viennoise, a sacrifié peu à peu à la "clandestinité" quand il a jeté les bases de la première organisation sioniste" (Derogy : *Histoire secrète d'Israël*. p.20).

L'implantation de la future centrale d'espionnage d'Israël qui gardera le nom de Mossad, supposait la complicité active d'administrations et de services des pays qui, comme la France servait de plaques tournantes à l'immigration clandestine. "Cette complicité, reprend Derogy à la page 104, aura des suites : Israël n'est pas encore un État qu'il est déjà en France, un État dans l'État".

Quant à l'antisémitisme, il repose essentiellement sur le fait que "les juifs – tous les juifs, en tous lieux – forment partie intégrante d'une conspiration destinée à ruiner, et ensuite à dominer, le reste de l'humanité "(Cohn, *Histoire d'un mythe*, p.18).

Lorsqu'en 1923 Hitler devint illustre, sa pensée en était littéralement imprégnée. L'année 1930 marque la montée spectaculaire du parti nazi dont le succès est dû, tel qu'on l'a souvent répété, à son antisémitisme. En 1933, Hitler devint Chancelier et le 1<sup>er</sup> avril commença la persécution des juifs. En 1943/1944 l'extermination fut accélérée et à l'automne (1944) l'holocauste approchait de sa fin.

La première guerre mondiale représente – comme tout le monde le sait – une défaite militaire et une inflation dévastatrice pour l'Allemagne vaincue. Elle sort de cette guerre avec plus de six millions de chômeurs, et avec les classes moyennes, la paysannerie, les ouvriers d'industrie dans une misère et une anxiété chronique.

Cette sourde haine qui nourrissait l'essence même du régime Nazi, était due – comme on l'a vu – à l'ouvrage intitulé *Les Protocoles des Sages de Sion*. Ouvrage qui renferme "L'impitoyable lutte d'une bande de conspirateurs assoiffés de la domination mondiale, un empire mondial reposant sur un groupe d'hommes petit en nombre, mais admirablement organisé et discipliné, un mépris total de tous les sentiments humains, les joies tirées de la destruction et de la misère des masses (Cohn : *Histoire d'un mythe*, p.191).

Au début, cet ouvrage circulait dans la clandestinité, puis il fut édité dans toutes les langues. La nouvelle édition en langue allemande, de 1933, contenait un appel pressant tous les citoyens : "Le devoir de chaque Allemand est d'étudier les terribles aveux des Sages de Sion et de les comparer avec l'effroyable misère de notre peuple, de tirer les conclusions qui s'imposent".

Largement édité dans tous les pays, ce livre a été renié par les juifs, pour faire face aux contre-attaques, puis ne tarda pas à être retiré du marché. Le pour et le contre concernant l'authenticité de cet ouvrage représente une littérature dont l'envergure dépasse le cadre de ce travail. Cependant, l'affirmation d'un condamné à mort, plus les événements qui se déroulèrent depuis, semblent trancher cette authenticité.

La veille de son exécution, le 21 mars 1946, Endre rédigea le message suivant :

"*Les Protocoles des Sages de Sion* sont authentiques. Les moyens nécessaires pour établir un royaume mondial se trouvent dans les mains des juifs, et ils détruiront tout ce qui peut constituer un obstacle à leur nouvel État mondial. La politique juive consiste à exterminer ceux qui ont fait quelque chose, mais même ceux qui pourraient faire quelque chose ou auraient pu faire quelque chose "*Histoire d'un mythe*, p. 246).

Les racines de la plus grande vague de destruction, sur le plan politique ou social de la civilisation humaine remonte, certes, à cette triste date du 30 août 1939, juste à la veille de la seconde guerre mondiale, lorsque Einstein, ce juif proscrit par Hitler, propose au Président Roosevelt de fabriquer un explosif atomique " plus puissant qu'aucune arme jamais possédée par aucune nation dans l'histoire des hommes" (Ragon : 34/39, *l'avant-guerre*, p.257).

Le camp anglo-saxon ne tardera pas à avoir l'autre pivot destructeur, le juif italien Enrico Fermi, l'un des grands savants atomiques qui, après avoir reçu son prix Nobel à Stockholm en 1938, refusa de rentrer en Italie à cause des persécutions antisémites qui avaient déjà commencées.

En effet, la grande majorité des savants de l'énergie atomique était des juifs – à ne citer que Wigner, Szilard et Teller qui entreprirent la fuite dès que le National-socialisme allemand se profila. Déjà, lorsque Hitler prit le pouvoir en 1933, il en avait exclu sept professeurs de la Faculté de Sciences à Göttingen, considérée comme la capitale mondiale de la physique de 1920 à 1933. L'installation d'Einstein aux États-Unis fit de ce pays le nouveau centre d'études scientifiques.

Voulant se débarrasser des juifs à tout prix, les dirigeants du III<sup>e</sup> Reich les encourageaient à partir pour n'importe quel pays fut-ce en Palestine ! Mais dès 1937, le département du Ministère des Affaires étrangères Britanniques dénonçait le risque que constituait "la formation d'un État hébreu, qui renforcerait dans une mesure considérable l'influence juive dans le monde " (Franck & Herszlikowicz, op. cit. p.103).

Le refus des autorités anglaises de prendre la moindre mesure de nature à sauver les victimes du génocide fut à l'origine d'une prise de conscience du judaïsme américain. " Au printemps 1942, 600 délégués, issus en grande majorité des organisations sionistes d'outre Atlantique, se réunirent à l'Hôtel Biltmore autour de Ben Gourion pour adopter un programme exigeant l'ouverture immédiate de la Palestine aux réfugiés d'Europe, le transfère de tous les pouvoirs en matière d'immigration à l'Agence juive et la création d'un État juif indépendant dès la fin des hostilités" (id. p.39).

Ce n'est pas la formation d'Israël ni la propagation du sionisme qui font l'objet de ce chapitre, mais leur rapport avec l'art moderne, Or, *les Protocoles des Sages de Sion* qui suscitèrent tant de réactions sur le plan international, étaient accompagné du discours d'un Rabbin. Cohn publie le texte intégral dans son ouvrage relatant *L'Histoire d'un mythe*, duquel nous relevons les passages qui démontrent à quel point va la portée des textes déjà cités, dans ce chapitre, et leur rapport avec l'art moderne :

"Lors donc nous nous serons rendus les uniques possesseurs de tout l'or de la terre, la vraie puissance passera entre nos mains et alors s'accompliront les promesses qui ont été faites à Abraham.

"L'or, la plus grande puissance de la Terre... l'or, qui est la force, la récompense, l'instrument de toute-puissance, ce tout que l'homme craint et qu'il désire... voilà le seul mystère, la plus profonde science sur l'esprit qui régit le monde. Voilà l'avenir (...).

"Aujourd'hui, les empereurs, rois, et princes régnants sont obérés de dettes contractées pour l'entretien d'armées nombreuses et permanentes, afin de soutenir leur trône

chancelants. La Bourse cote et règle ces dettes, et nous sommes en grande partie maîtres de la Bourse sur toutes les places (...)."

"Le peuple d'Israël doit diriger son ambition vers ce haut degré du pouvoir d'où découlent la considération et les honneurs: le moyen le plus sûr d'y parvenir est d'avoir la haute main sur toutes les opérations industrielles, financières et commerciales (...).

"Si l'or est la première puissance de ce monde, la seconde est sans contredit la presse. Mais que peut la seconde sans la première ? Comme nous ne pouvons réaliser ce qui a été plus haut sans le concours de la presse, il faut que les nôtres président à la direction de tous les journaux quotidiens dans chaque pays (...). Une fois maîtres absolus de la presse, nous pourrions changer les idées sur l'honneur, sur la vertu, la droiture du caractère et porter le premier coup à cette institution sacro-sainte jusqu'à présent qu'est la famille, et en consommer la dissolution" (pp. 271-3).

Loin de faire une analyse de texte qui mettrait en relief toute la portée de ces passages, on se contente de souligner l'importance de l'or, c'est-à-dire des finances, de la Bourse, de la presse, de l'orientation ou du détournement de la pensée d'un peuple, la dissolution de la famille et des valeurs humaines, le thème de la détérioration, de la destruction ou de la dissolution. Bref, le saccage d'une civilisation. Objectif qui fut largement mis en application grâce à l'embrouillement et à l'orchestration de plusieurs facteurs, y compris les Arts Modernes.

Avant de voir de près ce rapprochement, il nous reste à aborder le thème de la Franc-maçonnerie.

\* \* \*

Les textes qui traitent la Franc-maçonnerie constituent, dans leur ensemble, une immense littérature. Ceux qui concernent le lien entre ce Rite et la Juiverie représentent une autre masse d'écrits. Le pour et le contre s'accumulent d'une façon difficile à démêler. Cependant, les lignes générales qui forment le thème de cette partie, qui semblait une gageure au début du travail, se dessinent plus nettement. Les données qui rattachent la Franc-maçonnerie, la juiverie, les *Protocoles des Sages de Sinon* et l'art moderne sont fort probables.

Au premier abord, L'Idéal maçonnique semble d'une grande portée humaine, mais dès qu'il s'attaque à la politique, il change complètement d'aspect. Ce qui donne à ce Rite deux faces diamétralement opposées : l'une, ayant affaire à ce qu'il y a de plus élevé, de divin; l'autre, recours aux intrigues les plus ambitieuses et les plus sanglantes. Les événements qui se déroulent sur la scène politique et sociale du monde consolident cette réalité.

L'Idéal maçonnique aspire à la réalisation d'un nouvel humanisme à l'échelle universelle du Cosmos. Il a pour critères : la Vérité, l'Absolu, l'Unité; et comme pivot principal : la croyance en l'existence d'un Dieu, Grand Architecte de l'Univers, et en l'immortalité de l'âme ou la résurrection en une vie future. Croyances que toutes les religions glorifient d'une façon ou d'une autre.

D'après *Le Grand Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, le Grand Architecte n'est pas le Créateur mais l'Organisateur du monde. Ce qui permet au théiste d'y voir le symbole de la Divinité; au Déiste d'y voir le symbole du créateur, de quelque nom qu'on le désigné; au spiritualiste, d'y voir le symbole de l'Intelligence Suprême, âme et moteur du monde, à l'adepte de la Philosophie, qui fait l'Humanisme, d'y voir une religion sans Dieu, un symbole de la Conscience collective de l'Humanité, Le Principe recteur qui l'oriente vers le Progrès.

Ainsi, le symbole du Grand Architecte possède pleinement la qualité de pouvoir être interprété par toutes les familles d'esprit et leur donner une image cohérente du même objet. Loin de confondre les opinions ou de les opposer, ce terme devient un faisceau, un agent efficace de rapprochement des hommes selon la conception maçonnique. C'est ce qui facilite l'expansion du Rite dans tous les pays du monde quelles que soient leurs croyances.

Cependant, malgré ce bel idéal universel, nombreuses sont les accusations qui condamnent la Franc-maçonnerie, et nombreuses sont les difficultés contre lesquelles elle bute, fussent-elles d'ordre extérieur ou intérieur, à ne citer que la question de race et de religion : le problème juif.

Un texte publié par l'Almanach maçonnique de Clavel, datant de l'an 1846, est à ce sujet très significatif : "On sait que, depuis 1815, les loges de Prusse repoussent les juifs de l'initiation maçonnique, et qu'elles excluent même de la participation à leurs travaux ceux de nos frères qui professent le culte mosaïque (...). De nos jours le problème est en grande partie résolu, bien que quelques loges, qui se disent chrétiennes, se barricadent derrière ce mot, camouflant ainsi pudiquement leur antisémitisme viscéral, pour ne pas admettre des juifs dans leur sein. Elles agissent de la même façon fondamentalement anti-maçonnique les loges américaines qui ferment leurs portes aux noirs" (*Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, p.39).

D'après les textes variés, le problème juif semble beaucoup plus profond qu'on ne le penserait, dans la mesure où les juifs ne sont pas de simples adhérents au Rite, mais sont les aïeux! Ce qui intrigue et déroute le lecteur c'est de se trouver face à toute une littérature opposée, approuvant ou reniant l'idée de lien entre le maçonnisme et le judaïsme. Cependant, les ouvrages qui approuvent ce lien développent leur point de vue preuves en main. Nous citons à titre d'exemple:

"La Franc-maçonnerie est une institution juive dont l'Histoire, les degrés, les mots de passe et les explications sont juifs du commencement à la fin "(Rabbin Wise Isaac, *Israelite of America*, 1886);

"L'Esprit de la Franc-maçonnerie, c'est l'esprit du judaïsme dans ses croyances les plus fondamentales, se sont ses idées, c'est son langage, c'est presque son organisation " (*La vérité Israélite*, Cité par Céline, op. cit., p.208);

Le Rabin Benamozegh publié dans *Israël et l'humanité*, à la page 171, "Ce qu'il y a de certain c'est que la théologie maçonnique n'est au fond que la théosophie et correspond à celle de la Kabbale";

*Le symbolisme*, revue maçonnique, publiée en 1926: "Le premier acte des Francs-maçons sera de glorifier la race juive, qui a gardé inaltéré le dépôt divin de la science. Alors ils s'appuieront sur elle pour effacer des frontières";

Le Juif Frère Maçon Emmanuel Arié, conseiller fédéral de la Grande Loge, écrit à Louis Doignon, dans sa lettre du 29 août 1938, à propos d'une tentative ou pseudo-tentative de désenjuivement de la Franc-maçonnerie : "Il faudrait aussi supprimer tous les rituels du 1° au 30° grade! Tous nos symboles sont juifs. Né juif, je suis naturellement maçon".

Loin de vouloir trancher l'affaire, on ne peut s'empêcher de dire, partant d'une simple logique : comment nier l'origine juive de ce Rite quand on apprend que c'est Hiram, fondateur et premier grand maître, qui construisit – sous Salomon – le fameux temple de Jérusalem? La vénération dont le grand roi des juifs et son illustre architecte sont l'objet dans les loges n'est point chose inconnue, ni les sept lumières au nombre des sept membres sans lesquels la loge ne peut se réunir. C'est ce même chiffre sept qui représente la durée de la construction du Temple d'où l'importance que lui accordent les juifs.

Toutefois, il semble que ce sont les juifs qui répandirent directement la Franc-maçonnerie en Europe. "Contonnés dans leurs ghettos, les juifs ne pouvaient agir eux-mêmes. Pour inoculer aux nations européennes le poison maçonnique, il leur fallait une puissante seringue. Ils choisissent l'Angleterre. Pourquoi l'Angleterre? Parce que l'œuvre à accomplir était immense et que l'intermédiaire devait être une véritable puissance du Monde Chrétien, animée comme Israël d'un ardent désir de domination "(Coston, op. cit. p.02).

En effet, l'histoire moderne de la Franc-maçonnerie remonte à 1717, et c'est en Angleterre que fut formée la première Loge. Le grand historien du Rite, le Frère Ragon, écrit en 1853 : "C'est de ce foyer central et unique que la Franc-maçonnerie; c'est-à-dire la rénovation ostensible de la philosophie secrète des mystères anciens, partit dans toutes les directions, pour s'établir chez tous les peuples du monde ". Le Tableau détaillé de la formation des loges maçonniques dans tous les pays se trouve dans l'ouvrage de Coston, avec les dates précises de leur création.

En Allemagne, l'histoire de la Franc-maçonnerie est mal connue mais l'établissement des loges se suivait partout, dans ce pays, avec une grande rapidité à l'époque de l'Aufklärung, qui correspond à celle des Encyclopédistes en France, et continua jusqu'après la première guerre mondiale, c'est-à-dire jusqu'en 1933, lorsque débuta la vague du National – Socialisme d'Hitler, fomentée, comme on l'a déjà vu, par les fameux protocoles.

Aux États-Unis, la puissance maçonnique remonte jusqu'au début même de la République puisque "tous les chefs du mouvement de l'Indépendance étaient francs-maçons, Washington en tête. Depuis, tous les Présidents des États-Unis ont été des maçons". (Ploncard : *La Franc-maçonnerie ennemie de l'Europe*, p.12). A quoi il ajoute deux pages plus loin : "La puissance des Loges aux États-Unis est d'ailleurs considérable. Sur quatre millions de Franc-maçon que compte le monde entier, Les États-Unis en comptaient à eux seuls trois millions et demi. Il existe 49 loges, 2 suprêmes Conseils, des Loges de couleur pour les nègres, l'Ordre des B'nai B'rith pour les seuls juifs. "

P. Naudon, grand historiographe maçonnique, rectifie cette statistique, trente et un an plus tard, dans son ouvrage sur *la Franc-maçonnerie*, publié en 1965, où il précise : la franc-maçonnerie compte aujourd'hui environ 5.000.000 de membres régulier dans le monde, dont plus de 4.000.000 aux Etats-Unis " (p.68).

A noter, que le troisième degré de ce Rite, la Franc-maçonnerie Cosmique, n'est constitué que d'une seule Loge. Son siège se trouve aux États-Unis et n'admet que les juifs seulement.

En France, c'est depuis l'époque de la rentrée de Louis XVI à Paris, au milieu des ruines fumante de la Bastille, que Pemjean fait remonter le pouvoir de la Franc-maçonnerie. Car, lors de cette cérémonie, Louis XVI devait se rendre à l'Hôtel de Ville. C'est en se disposant à monter le grand escalier que le cortège qui l'entourait – tous des francs-maçons – tirèrent leurs épées et formèrent une voute d'acier sous laquelle devait passer le roi pour atteindre la porte de l'Hôtel de Ville.

Cette "voute d'acier" est un honneur que les francs-maçons réservent, dans leurs Temples, aux grands dignitaires de l'ordre ou à leurs vénérables dans certaines circonstances. Cependant, cette cérémonie symbolique avait une autre signification, écrit l'auteur : "C'est la mainmise de la franc-maçonnerie sur le Gouvernement Français, quel qu'il soit "(*La maffia judéo-maçonnique*, p. 249).

Réalité qui n'est point démentie, puisque Naudon précise dans son ouvrage : "A la veille de la Révolution, la Franc-maçonnerie avait conquis en France une place et une influence considérable. Elle avait envahi successivement les diverses classes sociales : noblesse, armée, parlement, clergé, hommes de lettres, bourgeois et basoche" (op.cit. p53).

Le grand public en France n'avait presque pas entendu parler de la Franc-maçonnerie qu'à la suite de plusieurs scandales d'importance, dont : l'effondrement des cours en 1882, suivi quelques mois plus tard par le scandale de Panama duquel l'opinion publique retient les noms de Salomon Reinach, Arton, Cornélius, Herz, etc.. Puis vient l'affaire Dreyfus en 1894, l'affaire des fiches en 1904, qui marque l'intervention officielle de la maçonnerie dans l'État et l'armée, et en 1933 l'affaire Stavisky. A quoi se joint la mort du Sultan Abdel Hamid, tué par le Sionisme et la Franc-maçonnerie parce qu'il refusa de vendre les Terrains de la Palestine aux juifs. Pour ne rien dire de la Franc-maçonnerie et Napoléon.

Scandales dont nul n'ignore la portée et dont la responsabilité directe des francs-maçons n'est point démentie ni par leurs auteurs ni par le grand Dictionnaire. Ce qui fait dire à plusieurs historiens, de concert avec Mariel que "dès son introduction en France, la Maçonnerie a joué un rôle diplomatique subtil mais très important" (*Les Francs-maçons en France*, p.18).

Le même auteur ajoute à la page 209 que "vers les années 1930, l'ordre devint, très vite, le plus riche propriétaire terrien de l'Europe. Il devient aussi, dans le même temps, le plus puissant détenteur d'or. Nourrisseurs du peuple par la plèbe, les Templiers s'instituent aussi les banquiers des rois et des barons. Ils créent la Bourse, la lettre de charge, ils lancent des industries nouvelles. Pratiquement, ils contrôlent le commerce, l'agriculture, l'industrie de la chrétienté". Ce qui fait penser au pouvoir de la juiverie en France, qu'on a vu un peu plus haut.

Inutile de rappeler la vague de rancœur qu'inspira la Maçonnerie dès que la III<sup>e</sup> République fut renversée. "L'opinion était si hostile à la maçonnerie que c'est sans difficulté aucune, applaudi par la Nation toute entière que le Maréchal, pour première fois dans l'histoire de France décida de frapper un grand coup, ferma les loges et ordonna leur dissolution "(Coston, op. cit., p.4) En effet, "une loi du 13 août 1940, signée par le maréchal Pétain, interdisait les Associations secrètes et décidait la saisie de leurs biens" (Naudon, op. cit. p.62). Il faudrait être naïf, poursuit Costan, pour s'imaginer que des gens qui étaient tout dans la III<sup>e</sup> République consentiraient du jour au lendemain à n'être plus rien dans l'État Français"!

L'intronisation des juifs et des Franc-maçon était si profonde en France que Mariel va jusqu'à avancer que la plupart des Organismes dépendaient des maçons : " La Société des Nations fut, essentiellement, une création maçonnique et son premier Président fut un maçon français, Léon Bourgeois. De nos jours, d'ailleurs, l'O.N.U. (comme l'Unesco) est presque entièrement composé de maçons de tous les pays" (op. cit. p.204).

Mais c'est surtout le pouvoir économique de la judéo-maçonnerie qui fit sonner l'alarme à de nombreux écrivains qui qualifieront ce pouvoir de maffia. Parlant de la puissance de la banque judéo-maçonnique Kuhn, Loeb & Co, qui était en quelque sorte l'épine dorsale de la Haute Finance internationale dans la première moitié du siècle, Pemjean dit:

"On s'en rendra déjà compte quand on saura que pendant la guerre, les détenteurs de ce formidable réservoir d'or avaient un pied dans chaque camps, les Frères maçons Max et Paul Warburg, propres frères de Félix Warburg, étant, le premier, le Conseiller financier le plus écouté de Guillaume II, tandis que le second jouait, auprès du Président Wilson, le rôle de grand trésorier des États-Unis" (*La Maffia judéo-maçonnique*, p.235).

Cette banque ou plutôt cet organisme financier n'était autre qu'un immense trust bancaire comprenant cinq grands établissements de crédit et 112 banques des plus importantes, ainsi que de nombreux Cartels industriels et financiers répandus dans le monde. Le Capital représenté par ce trust, avance Pemjean, "s'élève à 22 milliards 250 millions de dollars". Quand on apprend que cette référence date de 1934, on se rend compte de l'immensité de la somme. A quoi tout lecteur peut dire à l'unisson avec l'auteur : "que de consciences individuelles ou collectives ne peut-on soudoyer avec un capital aussi effarant! Et que de perturbations, d'émeutes, de révolutions, de coups d'État et de guerres ne peut-on provoquer!" (id. p.236).

Ce pouvoir formidable et incontestable à la fois de la judéo-maçonnerie, ne tarda pas à provoquer une vague d'anti-maçonnisme qui prit des formes très différentes dans l'histoire. Elle fut peut-être soulevée aussi à cause de l'existence du secret et de celle du serment.

C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que Mariel fait remonter le début des ligues anti-judéo-maçonnique, Période à laquelle naquit un dogme ; "Les francs-maçons n'étaient que les pantins dont les juifs tiraient les ficelles". Et un peu plus loin il assure : "Les anti-judéo-maçons trouvèrent confirmation de leur psychose dans un pamphlet intitulé *Les Protocoles des Sages de Sion*, publié en 1864" (op. cit. p..142).

Mais c'est surtout au XX<sup>e</sup> siècle que l'anti-maçonnisme prend des formes accentuées avec le fascisme et le nazisme. En France, c'est surtout dans la période de l'entre deux

guerres que cette vague voit son expansion. Par contre, en Amérique, l'anti-maçonnisme fut d'abord puissant, puis alla se déclinant jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Époque au cours de laquelle les descendants de Jéhovah se sont emparés des leviers de commandes aux États-Unis. D'ailleurs il n'y a pas de pays où la collusion de la Franc-Maçonnerie et de la juiverie ne soit plus étroite.

Toutes ces interférences incitèrent plusieurs auteurs à ne voir en ce Rite que "l'instrument politique, économique, social d'une MAFIA internationale, dont les directives sont cyniquement formulées dans *les Protocoles*". C'est à la page 20 que Coston cite un passage d'un intérêt particulier de ce catéchisme maçonnique :

"Notre devise est : Puissance et Hypocrisie, seule la puissance peut conquérir en politique, surtout si elle est cachée dans les talents qui sont nécessaires à l'homme d'État.

"La violence doit être le principe, l'hypocrisie et l'artifice la règle des Gouvernements qui ne veulent pas déposer leurs couronnes aux pieds des agents de quelque nouveau pouvoir.

"Le mal est le seul moyen d'atteindre au bien, c'est pourquoi nous ne devons pas hésiter à employer la corruption et la trahison quand elles peuvent nous aider à atteindre notre but. En politique, il est nécessaire de s'emparer sans hésitation de la propriété d'autrui, si par ce moyen nous pouvons obtenir sa soumission et le pouvoir".

A la même page, l'auteur ajoute:

"La Société secrète maçonnique, depuis plus d'un siècle, joue dans la politique internationale un rôle capital. La guerre, les révolutions, les crises économiques, sont l'œuvre de la secte. C'est elle qui déclencha la guerre de 1914 en faisant assassiner l'archiduc d'Autriche à Sarajevo par ses adeptes. C'est elle aussi, par un traité à la fois ridicule et monstrueux, a entretenu les discordes en Europe dans le but évident de provoquer un nouveau conflit dont elle comptait tirer profit".

Jolivet, dans son ouvrage intitulé *La Responsabilité de la guerre 39/40*, écrit à la page 10: "Si la France a pâti, pendant 70 ans, l'irresponsabilité parlementaire, il est des forces ou des associations qui ont, par contre, développé leurs moyens d'action – nous voulons parler de la maçonnerie et de la juiverie – ces agents de désagrégation française. "

De ce qui précède, on voit combien le lien entre la Franc-maçonnerie, la juiverie, et *Les Protocoles*, qui constituent un des principaux textes, paraît beaucoup plus probable qu'on ne le pensait. Reste à voir leur lien avec l'art, en général, et l'art moderne en particulier.

Dans le *Grand Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*, sous la rubrique "Art", on trouve que "l'introduction de la notion d'Art – parfois les arts – dans le cérémonial d'initiation au grade de Compagnon est relativement récente et n'existe guère qu'au Rite Français. Ailleurs, l'Architecte remplace l'Art".

Le thème essentiel de toute la rubrique en est l'utilité individuelle et le rôle social de l'art. Plantagenêt résume ainsi le thème : "l'Art donne à l'homme le désir et le sentiment de l'idéal, il l'élève aussi au dessus de lui-même et lui fait éprouver les émotions les plus nobles. C'est par lui que les religions ont si longtemps captivité les esprits, c'est par lui surtout que les hommes ouvrent leurs cœurs aux sentiments les plus généreux. L'Art est

donc la condition essentielle du progrès humain. Faisons-lui une part très large dans nos travaux et dans l'éducation des nouvelles générations" (p.86).

D'après Paul Naudon, dans son *Humanisme Maçonique* "les rapports entre l'Art et la Franc-Maçonnerie apparaissent dès les origines, où tous deux sont naturellement conjoints (...). L'affinité entre l'Art et la Franc-maçonnerie dépasse largement les sources initiatiques (pp. 110-111).

Ce qui mène à avancer que l'art, dans son ensemble et surtout son rôle social n'est point chose étrangère à ce Rite, mais représente un de ses arcanes – dans le sens où la Franc-maçonnerie, telle l'Église à l'époque de la Renaissance, a eu recours à l'Art, à tous ses domaines, pour créer cette correspondance avec le peuple afin de réaliser ses perspectives sur le plan social, local, et international. Preuve en est, que dans le *Grand Dictionnaire de la Franc-maçonnerie*, on lit à la page 39 : "Hegel, Goethe, Hardenberg, Friedrich List, Fichte, furent importants non seulement pour l'ordre auquel ils avaient adhéré, mais ils ont ainsi par leur œuvre, leur action, leur caractère, leur exemple – sans que le public le sache – répandu la sagesse et l'amour maçonnique au-delà des portes de leur Temple".

De même : "Anderson, initié de fraîche date, n'était que l'homme de lettres choisi pour rédiger un texte essentiel dont pouvait dépendre l'avenir encore incertain d'une entreprise qui allait donner un visage nouveau au Métier élevé à la qualité d'Ordre" (ibid. p.70). A la page 84 on y trouve qu'Henry Armstrong "le célèbre musicien de jazz fut membre de Loge Montgomery No. 18 de New York".

Loin de relever une grande et étonnante liste de noms d'auteurs, d'artistes, de musiciens, de philosophes et autres qui furent initiés et qui jouèrent un rôle déterminé dans l'expansion du maçonnisme, on se contente de dire que la Franc-maçonnerie, comme tout autre dogme, au moins, a eu recours à tous les moyens possibles pour réaliser ses perspectives.

\* \* \*

Ce dernier point du "Saccage au Marteau" qui concerne l'histoire des États-Unis et l'art moderne est beaucoup plus complexe qu'il ne le paraît. Il exige une parenthèse dans laquelle il importe de suivre l'évolution historique de ce pays, l'idée de la suprématie américaine, son expansion, la présence juive sur ce territoire, ainsi que le rôle étatique judéo-maçonnique de l'art moderne.

Les rudes conditions dans lesquelles fut créée l'Amérique ne laissent point le temps aux premiers colons pour se préoccuper des problèmes d'ordre esthétique. Composé d'une agglomération disparate de déportés, d'une agglomération "transplantée", ce pays se trouve formé sans aucune racine historique, sans aucun patrimoine culturel ou artistique.

Du 4 juillet 1776, date de la formation des États-Unis, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes américains se trouvent dans un état de sous-développement remarquable. L'écart devient plus grand encore lorsqu'on compare le niveau de créativité et de productivité artistique en Europe ou dans les autres pays dotés d'une civilisation millénaire.

Dans le but de remédier à cette carence, l'Amérique se constitue un patrimoine : dès le XX<sup>e</sup> siècle, elle achète toute sorte d'œuvres d'art, d'autant plus que la Révolution Française

et les guerres napoléoniennes avaient provoqué un gigantesque déplacement d'œuvres sans qu'aucune loi de protection des patrimoines nationaux n'interdise leur exportation. En payant les plus hauts prix pour les plus belles œuvres du monde, les américains n'enflamment pas seulement l'orgueil national avide de records, mais se créent les plus riches musées, qui compensent cette déficience de patrimoine et leur permet d'accéder à une civilisation supérieure. Les trente-cinq années qui précèdent la première guerre mondiale représentent une véritable boulimie d'acquisitions. Lorsque Jacques Seligman arrive à New York en 1912, il s'occupait des 350 caisses représentant la collection de Mr. Morgan, le financier. Entre 1905 et 1906, il avait acheté la collection du Baron allemand Albert Von Oppenheim, puis, entre 1906 et 1911 il acheta celle de l'Archiduc parisien George Hoenstschal.

Outre ce fameux Morgan, il y a les Benjamin Altman, Widener, G. Blumenthal, Frick, Gould, Kress, Bache et tant d'autres – sans oublier les Rothschild, qui se ruent à acheter des œuvres d'art jusqu'à la période de l'entre deux guerres. Cette politique d'achat débouche sur la création du M.O.M.A (Museum of Modern Art), en 1929, l'année même où se déclare la crise économique !

Dès sa création, le M.O.M.A. organise des expositions d'art moderne européen, tandis que S.Guggenheim fonde le musée d'art non-objectif, le premier de ce genre dans le monde. Cet usage de donations aux Musées est intimement lié au système fiscal des États-Unis, et ne met point l'Art loin de toute spéculation – comme on l'a déjà vu plus haut. C'est un double-jeu qui s'effectue en réalité avec l'achat boulimique qu'opèrent ces milliardaires : d'un côté ils dotent leur pays d'un patrimoine, d'un autre côté ils réduisent leurs impôts à payer.

Quand à la peinture américaine les toutes premières œuvres remontent au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour cette période on ne possède qu'une cinquantaine de toiles peintes dans la tradition classique ou réaliste. L'impressionnisme fait son entrée sur la scène américaine grâce à des peintres ayant étudié en France. La prolifération des mouvements se suivra interrompue.

Le 17 février 1914, quelques mois avant la première guerre mondiale, à lieu le Vernissage de la première grande exposition à New York, ayant pour titre : " The International Exhibition of Modern Art". Elle fut tenue dans une armurerie américaine, l'ancienne salle d'armes du 69 "Régiment de Cavalerie, seul bâtiment pouvant abriter 1600 tableaux, sculptures et dessins. D'où le nom le plus connu de cette exposition : "L'Armory Show". Les œuvres allaient depuis Goya, en passant par toutes les individualités consacrées, à partir des impressionnistes jusqu'à leurs successeurs, dont Marcel Duchamp et son fameux *Nu descendant l'escalier*, qui faillit être saccagé par une foule scandalisée.

L'exposition eut une influence aussi soudaine que catégorique sur la peinture américaine. D'un côté, elle montrait l'évolution artistique mondiale et son aboutissement, déjà préparé comme on l'a vu plus haut. D'un autre côté elle intronise l'emblème de l'art moderne. Dorénavant, la question des rapports entre le pouvoir et l'esthétique est posée : L'État couvre la manœuvre. L'école de peinture américaine se lance à la création d'une tradition locale tout en essayant de mettre à l'ombre la longue dépendance de l'art américain vis-à-vis de l'Europe.

Déjà dès le début du siècle les États-Unis reçoivent les artistes, notamment les allemands chassés de leur pays par le nazisme, auxquels ils confient des tâches d'enseignement, tels Hans Hoffmann, Albers, Moholy-Nagy et Gropius. Picabia et Duchamp avaient aussi leurs séjours new yorkais. Leurs liens avec les Arensberg cette élite intellectuelle juive, fortunée, puis l'installation définitive de Duchamp et sa naturalisation ont largement encouragé les artistes indigènes à suivre leurs traces.

Lors de la dépression, les artistes américains ont particulièrement souffert. C'est pourquoi un nombre d'associations, de projets de mécénats étatiques se crée pour remédier à la situation en faisant réaliser par ces quelques milliers d'artistes, des travaux pour l'État. Les principales Associations étaient la F.E.R.A., la W.P.A. et la F.A.P. ce qui montre, comme le dit justement R. Tissot, qu' "il y avait tout le poids morale et politique de la maison Blanche qui n'était pas fâchée de calmer par tous les moyens les revendications de ces artistes que le chômage risquait de rendre remuants" (*L'art face à la crise*, p.14). "Remuants" c'est-à-dire penchant vers la gauche... de là on voit que ce n'est pas seulement un poids morale et politique qu'exerce la maison Blanche mais cela révèle aussi l'enregistrement à une doctrine esthétique officielle, la subordination de l'art à la politique de l'État, puisque les artistes étaient des salariés du gouvernement, chargés d'exécuter des œuvres consacrés aux bâtiments publics sous son orientation.

A partir de 1940, la peinture non-figurative s'impose catégoriquement. Entre 1940 et 1950, l'évolution spectaculaire de la peinture à New York demeure l'un des phénomènes les plus remarquables et l'histoire de l'art.

Pendant cette décennie, et surtout en 1945, année au cours de laquelle les États-Unis sortent grands vainqueurs de la guerre, plusieurs faits sont à relever. Ce n'est pas seulement le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki, qui représente le sommet de la destruction préméditée. Il y a à retenir : La ratification de la Charte de l'Organisation des Nations Unies, dont le but apparent est de sauvegarder la paix et la sécurité internationales et d'instituer entre les nations une coopération économique, sociale et culturelle ; la conférence de Yalta, au cours de laquelle le monde a été réparti en zones de dépendance aux grandes puissances. C'est-à-dire réparti en deux groupes, de droite et de gauche, et par là il se trouve ayant affaire à deux idéologies diamétralement opposées : l'une étatique, capitaliste, l'autre de masse, socialiste. Sans oublier que cette année marque aussi le début de la Guerre Froide, qui fut en réalité, comme le dit Frank Shakespeare, directeur d'U.S.I.A.: "une lutte pour conquérir l'esprit des hommes".

Dès 1945 aussi, la superstructure américaine est obsédée par un projet cohérent et explicite de leadership planétaire, par une volonté inébranlable de la direction spirituelle du Globe Terrestre (idéal purement judéo-maçonnique).

En même temps, "les artistes américains qui ne partageaient pas ce credo, tels Edward Hopper ou Dickinson, furent eux aussi condamné au silence, à l'oubli et à l'exil intérieur" (J. Claire, op. cit. p.82).

L'année 1945 nécessite d'être soulignée parce qu'à partir de cette période le jeu de l'art moderne devient intensif et se mène de sang froid, à nu, et comme par insolence!

Le premier principe universel auquel s'élance l'Amérique après la seconde guerre mondiale, c'est la campagne nationale et internationale de la libre circulation de

l'information: nombreuses sont les Institutions réalisées, mais la plus grande de ces Organisations fut l'Unesco, dont la dépendance aux États-Unis n'est plus ignorée et qui est, comme on vient de le voir plus haut, presque entièrement composé de francs-maçons.

Constitué pour protéger les libertés humaines et développer la culture, l'Unesco dès sa création en 1946, érige tout haut le cachet officiel de l'art moderne. Une décoration de cents mètres carrés, sur la surface, ironiquement plantée près des Invalides, soulève une vague d'indignation que Guazava formule ainsi: "est-ce de la complicité ou du sabotage?" (*Imposture de l'art abstrait*, p.62).

"Les États-Unis s'emparèrent virtuellement de l'Organisation et orientèrent systématiquement ses méthodes, ses études, et ses programmes d'assistance en fonction de leur objectifs internationaux (...), investissent totalement l'organisation et américanisent toutes ses activités (...) Le gouvernement américain utilisa le canal de l'Unesco pour accroître son influence déjà importante dans un secteur stratégique par excellence : la formation professionnelle des journalistes et des médiamen" (Eudes : *Conquêtes des esprits*, p.74). Inutile de souligner l'importance des journalistes et des médiamen, déjà étudiée au début de ce travail, ni d'attirer l'attention sur leur influence directe par rapport à l'expansion de l'art moderne et son implantation dans toutes les sociétés.

L'événement rapide de la guerre froide accélère la création de nouveaux organismes pour l'exportation culturelle américaine, à partir de 1947, qui marque la deuxième vague de mobilisation de ressources humaines et matérielles au service de la propagande officielle de cette idéologie. Ce n'est pas sans raison que Philip Coombs, le premier à occuper le poste de Secrétaire d'État adjoint aux Affaires Culturelles et Éducatives, dit précisément: "aux trois types d'actions classiques (diplomatique, militaire, et économique) le gouvernement fédéral ajoute une quatrième dimension, celle des relations culturelles".

La culture est donc "officiellement incluse" dans tout l'arsenal à la disposition du gouvernement fédéral pour agir sur le monde extérieur. Cette quatrième dimension sera en réalité une quatrième arme tournée contre l'intérieur du pays à conquérir... Il ne s'agit pas seulement de montrer aux Soviétiques que l'Amérique était, dorénavant, une nation culturellement puissante, mais d'imposer aux Européens et autres pays sous influence, l'idée que New York était désormais le nouveau centre des sciences et des Arts. Le vrai "Maître" du monde !

New York ne tarde pas à créer sa propre mythologie. Le village de Greenwich, conçu sur le modèle des quartiers Latins de Paris avec sa Bohème n'est pas insignifiant : c'est aux européens d'aller, à leur tour, faire leur pèlerinage autour de la nouvelle "Mecque" des arts. Ce n'est pas sans raison que le *Financial Times*, dont la rubrique artistiques est très estimée en Grande Bretagne, publia en 1964 un grand article sur le déclin de Paris comme centre du monde de l'Art, ayant comme titre : "Paris – Capitale détrônée des Arts".

A la fin années 1950, au cœur de la guerre froide, une série d'expositions internationales fut lancée dans les pays dépendants des États-Unis, pour démontrer que l'art abstrait américain était le seul mouvement d'importance qui fut né dans l'après guerre! Deux ans plus tard, New York finit par devenir la capitale indiscutable du monde artistique, grâce à la puissance sans pareille d'une maffia marchande qui impose le culte de l'art moderne dans le public. Dès cette période, le refus le plus radical de toute valeur émotionnelle ou humaine caractérise la production artistique américaine, dont le sommet

est marqué par l'action-painting, la peinture de geste de Pollock, et le Pop'art, dont Warhol, Rosenquist, Luihtenstein, Oldenburg et Segal seront les plus efficaces représentants.

Le mythe façonné, il fallait l'imposer, l'exporter et surtout le faire consacrer. "Ils y réussirent, écrit Elgard, puisque la Biennale internationale de Venise a décerné son grand prix de peinture en 1964 à Rauschenberg, et que la même année, le Pop'art était généreusement accueilli par trois Musées à Gand, La Haye, Amsterdam. On ne pouvait s'y tromper, un art américain, indépendant, autonome, conquérant, faisait son entrée dans l'histoire" (*100 ans de peinture moderne*, p.212).

Ce n'est pas seulement la Biennale de Venise mais toutes les autres expositions des pays de l'Ouest qui se mettent à chanter à l'unisson – malgré la confusion créée par cette prolifération accélérée de mouvements et d'écrits. Un même art se voit favorisé, qu'on fût à Paris ou à New York, à Florence ou au Japon! Têtes de pont de l'avant-gardisme américain, les musées européens des pays dépendants des États-Unis multiplièrent, dès les années 1960, les expositions d'une audace extrême. L'extension géographique de l'esthétique abstraite américaine recouvrit peu à peu l'étendue des pays dépendants.

Le 6 avril 1961, date du lancement du satellite de la NASA, l'Early Bird, est considéré la date de naissance d'un système de communication globale. Toute la civilisation internationale s'en ressentira : c'est l'idéologie du nationalisme qu'il faut tuer" (Eudes, op. cit., p.38). Par l'effacement des cultures nationales, obstacles à l'intégration harmonieuse de l'humanité, le consensus mondial pourra être réalisé grâce à la technologie américaine utilisée à propos!

L'importance de la révolution électronique des moyens de communication n'est pas seulement qu'elle empiète sur le concept de la souveraineté nationale, mais ces transmissions radiodiffusées ou télévisées, en provenance des satellites, peuvent être captées par les individus sans passer par les réseaux de relais nationaux. Ce qui veut dire que les frontières nationales commencent à perdre leur raison d'être face à l'invasion scientifico-culturelle américaine. Car dès que tous les hommes seront équidistants, dans le sens du temps de communication, les frontières nationales deviennent insignifiantes : l'intervention s'effectuant directement.

Nul n'ignore de nos jours ni combien ni comment toutes ces techniques ont été mises à la disposition de cet objectif, visant la diffusion de tous les aspects de la vie, de la culture, de la civilisation américaine. Ou autrement dit le fameux "american way of life" ! Ce qui fut réalisé grâce à l'immense orchestration administrative des services culturels et des différents Centres politiques.

La suprématie de l'idéologie américaine, l'exportation et l'imposition de sa culture qui sont, de nos jours, faits accomplis, n'étaient pas mis en application sous cape. Dès la formation des États-Unis, il y a deux siècles environ, jusqu'à ces jours-ci, aucun homme d'État, aucun penseur américain n'a manqué d'insister avec ferveur, avec outrance, et même avec une certaine insolence des fois, sur la nécessité de la rupture absolue avec le passé et sur la nécessité de recommencer l'histoire du monde ! Nombreuses sont les citations à relever des discours, des Sermons d'élection ou des textes démontrant l'immuable enracinement de ce "messianisme américain" et la nécessité de refaçonnier le monde et son histoire selon le critère américain!

Le célèbre Rapport Rockefeller, en 1969, est une illustration concrète de tous les principes de la doctrine américaine visant à la conquête des esprits. C'est tout un programme de pénétration culturelle aux peuples, d'une impeccable précision systématique, duquel on dégage : la création d'organismes régionaux spécialisés ; la refonte des appareils d'éducation locaux ; les échanges de professionnels de l'éducation, de l'information et de la culture ; l'augmentation des émissions ; l'accroissement du rôle des Ambassades dans la diffusion des activités artistiques américaines.

De même, le Mémoire Kennedy et la célèbre loi Fullbright sont d'inépuisables textes dans lesquels on trouve exprimée cette planification de pénétration culturelle et artistique. Il y est officiellement proclamé que l'objectif unique des "International Visitors Programs" est de permettre à des artistes ou spécialistes étrangers d'apprendre au contact des Américains afin de pouvoir faire un meilleur travail dans leur propre pays. Les exemples à citer de chaque pays, des artistes locaux partis aux États-Unis et rentrés convertis à l'art moderne à l'américaine ne sont que trop, hélas!

En ce qui concerne l'Égypte nous ne citons, à titre d'exemple, que le nom de Salah Taher, à la suite duquel on lit dans le Robert : *Dictionnaire Universel de la Peinture*, à la page 141 du premier volume : "se lança dans l'abstraction à la suite d'un voyage aux États-Unis".

Zbigniew Brzezinski, dans son ouvrage intitulé *La Révolution Technétronique* exprime à chaque occasion son impatience de voir les États-Unis aider "au rayonnement de l'Amérique par la science et les arts autant que par les armes et par l'économie, et travailler à la création du consensus international". Inutile de souligner la valeur judéo-maçonnique du Texte.

Carter n'a-t-il pas plus d'une fois proclamé que "le leadership mondial qui a échoué aux États-Unis doit être solidement fondé sur le respect et l'admiration du monde pour les hautes qualités de notre nation, Guide dans le royaume des idées et de l'esprit"? En fait, toute l'équipe Carter s'était mise à formuler de nouvelles idéologies qui tendent à monopoliser, à leur profit, en faisant de l'Amérique le centre intellectuel du monde, le centre des arts, des sciences et de l'économie.

Travailler au bien public devient un devoir d'État pour les dirigeants comme pour les grands possédants. La période de l'entre-deux-guerres devient une sorte d'euphorie de constitution de Musée d'art moderne et d'institutions artistiques. L'exemple de George Blumenthal, un des principaux associés de la grande banque Lazard, qui légua ses millions et ses collections au Metropolitan Museum, peut être multiplié à des centaines de cas, dont la plupart sont des juifs.

Ce n'est pas sans raison que Bernier se demande: "Comment donc n'être pas frappé et rendu très édifiant par ce fait que le marché actuel de la peinture est aux mains des israélites et que les marchands, les critiques démarcheurs, les peintres juifs si nombreux dans "l'art vivant" s'accordent tous pour attaquer la tradition latine et obéir à un esprit de criticisme négateur, de dissociation, de chambardement des valeurs" (*L'art et l'argent*), p.133).

Outre le fait d'acheter avec frénésie et d'offrir des collections entières à leurs musées nationaux, ces milliardaires américains recrutaient des personnes qualifiées pour profiter de

leurs connaissances. Berenson, Max Friedlander, Roger, les Durand-Ruel et tant d'autres ne seront pas les seuls étrangers travaillant pour l'Amérique comme conseillers.

En même temps, plusieurs organismes fédéraux ont été créés : les plus connus étaient l'O.W.I., l'O.S.S., l'U.S.I.C.A. et l'U.S.I.A. "Tous ces organismes furent mis sur pieds grâce à la mobilisation de milliers de journalistes, d'écrivains, d'artistes, d'hommes de radio et de cinéma, d'universitaires, qui au lieu d'être envoyé au front, reçurent pour mission d'organiser à l'échelle mondiale, la stratégie culturelle et idéologique pour la durée de la guerre" (Eudes, op. cit. p.106).

Cette immense machine créée pour le temps de la guerre sera employée aussi en temps de paix. C'est ainsi que les deux grands vaincus, l'Allemagne et le Japon, vont voir leurs systèmes d'enseignement, leurs moyens de communication de masse et leur production artistique entièrement refaçonnés par l'occupant. Le fameux cachet "made in occupied Japan" n'est pas très lointain! Les "Services Culturels" de l'armée vont jouer dans ces pays un rôle considérable et décisif à la fois. Ce qui montre que les efforts déployés pour instaurer un nouvel ordre international de l'information ne sont en réalité que des efforts destinés à freiner et à contrôler l'évolution interne des pays occupés ou dépendant de la même idéologie politico-économique. A quoi on ajoute cette phrase d'Eudes, largement édifiante en ce point : "la masse importante des activités culturelles et éducatives internationales réalisées par le gouvernement américains, plus ou moins ouvertement, ne doit pas faire oublier le rôle fondamental des services d'espionnage – et au premier plan de la CIA – dans le même domaine (id.p.183).

Quant à l'établissement des juifs en Amérique, il remonte à Christophe Colomb qui emportait avec son équipage, un certain nombre contraints de quitter l'Espagne à la suite de l'Edit du 2 Août 1492. Les juifs considérèrent le nouveau monde comme un champ d'implantation, et l'immigration commença. Faisant face à des difficultés d'installation au Sud, ils s'établirent au Nord sur le territoire habité par les colons hollandais, devenu par la suite l'État de New York. "Après la guerre de l'Indépendance, les États-Unis élaborèrent leur constitution civile et politique et les juifs jouirent dans toute leur plénitude des droits des citoyens américains" (Coston, l'Amérique Bastion d'Israël p.3).

Cette implantation juive ne fut pas sans susciter la protestation des citoyens prenant la défense de leur pays face à toute nouvelle "invasion". Déjà Benjamin Franklin, dans son discours prononcé devant la Convention Constitutionnelle en 1789, prévoyait la catastrophe et mettait ses concitoyens en garde contre la juiverie:

"Il y a un grand danger pour les États-Unis d'Amérique, s'écria-t-il. Ce danger est représenté par les juifs qui se sont établis. Ils ont abaissé le niveau moral et l'honnêteté commerciale. Ils sont restés à part et inassimilés. Opprimés, ils essaient d'étrangler la nation financièrement, comme dans le cas de l'Espagne et du Portugal (...). S'ils ne sont pas exclus des États-Unis par cette constitution, dans moins de cents ans, ils envahiront ce pays dans telles proportions qu'ils nous domineront et nous détruiront, ils changeront la forme du gouvernement pour laquelle nous, américains, avons versé notre sang (...). Leurs idées ne sont pas celles des Américains, alors même s'ils vivaient parmi nous pendant dix générations (...). Les Juifs sont un danger pour ce pays. S'ils y ont accès, ils mettront en péril notre constitution, ils devraient être exclus par la constitution" (cité par Coston op. cit. p.3).

Cette citation, doublement intéressante, a été relevée pour le côté prévoyant qu'elle renferme à propos du rôle ascendant de l'immigration juive : le lobby judéo-américain qui gouverne les États-Unis actuellement – sur le plan politique et économique – rend superflu tout commentaire. D'un autre côté, ce même texte révèle que jusqu'à sa prononciation, l'auteur n'était pas encore dans la franc-maçonnerie. Ce n'est qu'un peu plus tard qu'il fut initié, et devint un de ses grands dignitaires ! Là aussi tout commentaire semble superflu : (C'est une donnée qu'on trouve dans tous les dictionnaires).

A partir de 1880 les juifs se fixent à New York et font venir leurs familles. Une cinquantaine d'année plus tard, les descendants de ces émigrés constituaient le quart de la population professions. "Maîtres de l'économie américaine, les juifs devaient immanquablement exercer une influence considérable sur la politique des États-Unis" ajoute Coston qui ne manque pas de démontrer la part prépondérante tenue par les juifs dans l'économie américaine, telle qu'elle ressort du journal américain *Publicist Economist* :

"97% des éditeurs de journaux américains sont juifs : 90% des sociétés de T.S.F., presque 100% de l'industrie des films et du théâtre, 76% des membres des professions libérales, 98% des banques : 90% du commerce d'exportation, 87% de l'industrie lourde, 72% des transports, 99% des textiles se trouvaient aux mains des juifs ou sous leur contrôle".

Ces données qui datent de 1942, année de la publication de l'ouvrage de Coston, se sont multipliées encore, d'autant plus que les juifs, à l'époque, détenaient aussi 62% de la Terre. Cette statistique a été relevée pour montrer le poids du Lobby juif en Amérique dans la période de la seconde guerre mondiale et du lancement de l'Art Moderne.

Cependant, le passage le plus curieux est celui dans lequel l'auteur parle du lien entre les juifs et la Franc-maçonnerie : "Tout comme en Europe, ils commencèrent par s'infiltrer dans les Loges maçonniques, très nombreuses en Amérique, et à contrôler leur activité par l'intermédiaire d'organismes maçonniques purement juifs qui les groupaient en dehors de toute considération religieuse. Les ordres maçonniques spéciaux, fermés à tout non-juif, était au nombre de quatre : "L'Independant order of B'Nai B'rith"; "L'Independant of free sons of Israël", l'Order Keshet Shel Barzel" et " l'Improved order of free sons of Israël". Le plus connu est l'ordre des B'Nai B'rith, fondé en 1843, qui de new York gagna le vieux-monde et ouvrit des Loges en Europe " (op. cit. p.4) et l'auteur de conclure en disant :

"La Franc-maçonnerie et la Finance allaient devenir entre les mains des juifs un levier puissant, dont ils se serviraient pour influencer le gouvernement des États-Unis, et, par lui, les gouvernements étrangers".

Cette constatation n'est point démentie, puisque Naudon, grand historien de l'Ordre, précise : "La franc-maçonnerie a toujours joué un rôle important dans la vie publique américaine. La Révolution fut l'œuvre de la Franc-maçonnerie, le *Tea party* de Boston fut organisé dans la loge St. André, 50 des 56 signataires de la Déclaration d'Indépendance étaient maçons, 13 présidents des U.S.A ont été maçon dont Washington, Roosevelt, Truman" (La Franc-maçonnerie, p.68).

C'est dans la grande salle du Conseil d'administration de la Banque Kuhn, Loeb & Cie que furent arrêtés les fameux quatorze points que le Franc-maçon Président Wilson devait lire le 9 janvier 1918, devant le congrès américaine.

Quant à la Bourse, aux États-Unis, elle joue le même rôle qu'ailleurs. Mais c'est surtout là-bas que s'élabore le grand jeu. "Cette fée carabosse des échanges, écrit Charles Dieudonné, conduit le bal, favorise l'imposture, vole au secours de la fraude et paralyse l'effort honnête. On s'endette avec ardeur. On spéculé avec frénésie. On joue. On mise. On risque. Le juif est le croupier de cette partie infernale. Il attend le moment de ratisser tous les jetons".

Partie infernale "ou "complot noir" les jeux sont faits. Pour ceux qui jugeraient impossible la réalisation d'une entreprise aussi gigantesque – pour ne pas ajouter "machiavélique", il suffit de rappeler que de nos jours, nul n'ignore comment un pays peut envahir le monde, subjugué des peuples et semer un cortège de catastrophes. Dévaliser des richesses, asservir des hommes, conquérir des terres, instaurer des systèmes coloniaux au profit de la métropole, c'est de l'histoire ancienne.

Mais des temps moderne, nul n'ignore aussi comment les idiomes américains ont remplacé les lois et les coutumes des pays conquis, sous dépendance ou sous influence. Le fait d'anéantir des peuples libres, de répandre des maladies pour causer des épidémies ravageantes, d'introduire l'opium en Asie, d'asservir les économies du tiers-monde, n'est plus un secret. Nul n'ignore comment on s'ingénie pour démolir les gouvernements libres, pour instaurer des fantoches, grâce à l'immense et inextricable empire de la CIA et son ingénieuse machination de par le monde.

Cela n'est point dit pour ameuter le Ciel et la Terre, ni pour dresser un bilan accusateur, mais tout simplement pour montrer que pénétrer, perturber, saboter ou démolir, ne sont ni des choses impossibles ou inconnues, ni des systèmes employés pour la première fois. Tout ce Jeu, qui consiste à imposer l'art moderne comme mode de pensée et d'expression uniques, est une réalisation extrêmement facile pour ceux qui ont ce grand et inépuisable bagage à leur compte...

## Conclusion

Les événements politiques et sociaux sont si intimement et si inséparablement liés dans l'histoire d'une civilisation ou celle d'un domaine particulier, qu'on n'est presque plus étonné de voir le rapprochement d'éléments opposés ou choquants dans un champ aussi artistique que la peinture. D'après le développement qu'on vient de suivre, le lien de l'art moderne avec la Bourse, la spéculation, le monopole, la juiverie ou la franc-maçonnerie ne semble plus une extravagante gageure.

En effet, le problème de l'art moderne est un des phénomènes les plus complexes et les plus frappants de ce siècle. En examinant de loin la configuration, une identité indéniable des intentions essentielles se révèle dans toutes les tentatives de son implantation. Il est impossible de ne pas constater que l'extrémisme plastique correspond exactement à l'extrémisme politique et social.

La dislocation de l'art, son démantèlement, commence un peu partout en même temps, de la même façon, avec plus ou moins les mêmes personnes et les mêmes théories – malgré la variété d'appellation. La similitude de l'arrière-fond est identique à ne citer que l'absurdité, la débâcle et la destruction. Cette identité ne peut-être considérée fortuite. C'est une des formes de la grande lutte qui se mène entre l'intégrité nationale et l'incitation à un internationalisme prémédité au profit d'un groupe déterminé.

Le début du XX<sup>e</sup> siècle révèle un dénominateur qui régent le plus grand désordre de l'Histoire. Un grand Jeu qui se mène globalement sur deux plans : une course de l'armement, secondée par une course esthétique-culturelle. Ce qui nous intéresse dans cette dernière, c'est la destruction de l'art par l'art ou l'usage qui a été fait – en tant qu'élément de transformation fondamental de la société et des mentalités. Cette course se voit dotée d'une mission : La désagrégation de la Société Humaine, la réglementation de la vie quotidienne, l'uniformisation des individus, la standardisation qui mène à la perte de l'authenticité traditionnelle de chaque pays, l'écrasement monstrueux systématique et total de tous les arts, la commercialisation de la peinture et l'apprivoisement du public, l'effacement de toute distinction entre la peinture en tant qu'un art-créateur et l'art décoratif qui est par sa nature un art commercialisé. Puis, une sorte d'américanisation des esprits et des mœurs qui constitue une guerre aussi impitoyable que la guerre militaire ou atomique.

Dans la société moderne, où le rythme de l'évolution est singulièrement accéléré, où la science progresse à pas de géant, en changeant les conditions de l'existence, en modifiant les structures sociales d'une génération à l'autre, on finit par avoir une société où tout est calculé, où rien n'est gratuit ou fortuit, ayant comme gestionnaires : les tenants du pouvoir.

Avant de voir les vrais gestionnaires de la Destruction, il importe de voir comment se présentait la Civilisation Humaine jusqu'à la moitié du siècle.

Sur le plan scientifique, très schématiquement : ce sont les recherches sur l'atome, les travaux sur l'aviation, les découvertes spatiales, les électroniques et toutes les inventions civiles ou militaires qui en ressortent – pour ne citer que la Radiodiffusion et la Télévision.

Sur le plan philosophique : les principes destructeurs de Nietzsche, rêvant d'une génération de "destructeurs" se propagent et sont recueillis partout presque sans obstacle. Il démolit, sape, détruit et forme des "ouvriers" pour détruire davantage. Sa philosophie se trouve perpétuée dans le Dadaïsme, dont le mot d'ordre était : "détruire un monde pour mettre un autre à sa place, où plus rien n'existe" ! Le même saccage se poursuit avec le Surréalisme.

Cette grande vague de Destruction était d'un anarchisme peu connu dans l'Histoire. Elle avait pour critère : briser les tables des valeurs et veiller à bien garder l'attrait de l'énigmatique. Détruire l'Homme, la Raison, la notion de la Patrie et celle de Dieu.

Sur le plan politique ; après les deux gigantesques guerres mondiales et l'emploi des bombes atomiques, les États-Unis sortent grands vainqueurs. Le monde est réparti en deux camps dépendants de deux idéologies diamétralement opposées : l'Est et l'Ouest. C'est ce dernier qui nous intéresse, car c'est là que le jeu de l'art moderne a été élaboré. L'Est, trouvant que l'art moderne est un moyen pour distraire l'attention du peuple de la réalité qui l'entoure, l'a banni de son terrain. Les seuls pays de l'Est où l'on trouve des tendances abstraites ce sont les pays qui penchent vers l'Ouest ou qui détendent de lui pour une raison ou une autre – dont le développement sortirait du cadre de ce travail.

En même temps, c'est le début de la guerre froide, qui est une vraie lutte pour conquérir l'esprit des hommes, suivie du plan Marshall d'aide à l'Europe, puis du Traité de l'Atlantique Nord, visant tous deux à former des points d'appuis, et des têtes de ponts. C'est aussi le partage de la Palestine et la création de l'État d'Israël.

Sur le plan artistique : un pullulement de mouvements éphémères, un abus de néologismes et d'emploi de matières qui va jusqu'à l'ignominie; une volonté persistante et acharnée pour lancer et imposer le même type et le même mode d'expression un peu partout. La fonction de l'art moderne se précise comme valeur-refuge ; la percée des prix atteint des sommes vertigineuses. C'est l'institutionnalisation de l'art moderne comme critère absolu dans tous les musées et toutes les galeries. Aucun moyen n'a été épargné pour lui trouver des racines ou des preuves d'authenticité même dans l'Église, ou par son intermédiaire, comme dernière tentative de canonisation.

Sur tous les plans de l'expression humaine, c'est le même sabotage. Au théâtre, c'est l'absurde et ses conséquences ; en musique c'est la cacophonique ; en architecture ce sont les blocs fer et acier effaçant toute trace de la tradition architecturale locale ; partout se fait une sorte de table rase du passé et une stéréotypie imposée.

Même le langage, ce moyen de correspondance si intimement lié à la race et à la terre natale, a failli être ébranlé : l'Espéranto, cette langue voulue internationale, créée par Zamenhof en 1887, a failli l'emporter. Une langue qui repose sur le maximum d'internationalité des racines et l'invariabilité des éléments lexicaux.

Comme la production artistique se réalise dans les conditions politiques, sociales, culturelles et technique déterminées, avec et grâce aux moyens en cours, une œuvre d'art, comme tout autre œuvre, n'existe jamais séparément : elle appartient au processus de la communication et à ceux qui tiennent le pouvoir de communiquer. C'est pourquoi la communication ne relève pas seulement du domaine technique : elle englobe deux pôles qui prennent en charge toute réalisation : l'autorité et la décision.

Pour une exposition, par exemple, on se demande qui sont ceux qui prennent l'initiative? Qui trient les œuvres et les artistes? Qui assument les frais, orientent la physionomie de l'exposition, le texte du catalogue, le service de la presse, de la publicité et surtout le message que le public doit "gober"? Message qui est moins lié à la vérité qu'au dispositif stratégique et tactique que les tenants du pouvoir imposent pour se maintenir et consolider leur statut.

Ce n'est donc pas paradoxal de dire que la réalité appartient au groupe ni est capable de prendre l'initiative et qui a les moyens de l'imposer. De même, ce qui se dit d'une exposition se dit de tout autre activité. Or, sur tous les plans, et quels que soient les moyens, ce sont les États-Unis qui sortent gagnant en cette moitié du siècle. Obsédé par cette idée tenace de leadership planétaire, par cette volonté inébranlable de la direction spirituelle du Globe Terrestre, de la suprématie de l'idéologie américaine, le Gouvernement fédéral insère officiellement la culture dans tout l'arsenal à sa disposition pour agir sur le monde extérieur.

C'est une vérité évidente et vécue que dit Zbignev Brzezinski : le rayonnement de l'Amérique se fait "par la science et les arts autant que par les armes et par l'économie". D'ailleurs ce n'est pas sans raison qu'il ajoute le but final ou suprême : pour travailler à la création du consensus international".

Du point de vue technique, les deux principaux prétextes avancés par les peintres modernes pour justifier la course du "Novum" ne semblent pas tenir. Que ce soit la photographie, dont il faut éviter la similitude, ou la nature, dont il faut éviter la représentation : elles ne cessent d'alimenter l'art moderne quoique sous cape !.

Nous avons déjà vu comment la photographie, art autonome, a largement aidé les peintres, même les "modernes" qui la fuient apparemment, puisqu'ils ont recours à ses inépuisables prises de vues, qui, dans plusieurs domaines scientifiques, sont purement abstraites. D'un autre côté, la nature, négligée pour éviter la répétition, n'a cessé, depuis les civilisations les plus anciennes et les représentations les plus éloignées, d'être une source indéfiniment variée et intarissable pour les artistes. On chercherait en vain deux regards qui verraient identiquement le même objet ou le même visage. Quant aux motifs décoratifs et ces purs travaux techniques avancés par les peintres modernes, ils n'ont rien de neuf, car les lois harmoniques et les lignes géométriques qu'ils avancent comme nouveautés, sont aussi anciennes que l'ordre cosmique duquel elles émanent.

Donc, le projet d'un style international, qui a vidé l'art de sa passion et de son chant intérieur, n'a engendré du point de vue plastique ou esthétique que des théories grossières et des formes avortées.

Le promoteur commun à toutes ces tendances était le refus constant et délibéré des moyens et des buts traditionnels de l'art, l'abolition du présent comme pivot d'inspiration; l'arrachement de l'authenticité nationale, la dénationalisation des œuvres et des artistes. C'est la complète destruction de la conception artistique telle qu'elle fût conçue et pratiquée à travers les siècles. Bien plus, ce sapement visait à l'effacement de la civilisation méditerranéenne, comme on a déjà essayé d'effacer la civilisation de l'Ancienne Égypte en tant que Mère et Source toutes les civilisations.

Cette obsession nihiliste, cette rage inébranlable de désintégration détruit la pensée, l'art, la morale, les traditions et la culture en les rendant absurdes. Ce qui met en relief cette hypothèse que la Destruction, dès le début du siècle, revêt deux aspects apparemment éparés: la guerre et l'art moderne. La guerre, comme moyen d'action politique et militaire; l'art moderne, comme moyen d'action psychique et moral.

La suprême Trahison de ces mœurs de la Destruction est d'ajouter à cette dégradation radicale et préméditée le slogan de la "Liberté" !.

Dans la civilisation actuelle, sur le plan international, il est des mots et des réalités qui se sont tellement enracinés dans la Société qu'ils ne nécessitent guère l'effort d'explication ou la présentation de preuves. Parler de deux camps idéologiques, de politique préconçue, d'orchestration politico-économique, de monopole, de maffia, de sionisme ou même de Franc-maçonnerie, c'est aborder des sujets qui ont déjà, hélas, droit de cité!

Que l'Amérique ait été appelée en 1942 "Bastion d'Israël" par J. Coston, puis par d'autres, la suite des événements vécus n'a fait qu'appuyer cette dénomination.

Donc, trouver ou approuver que l'art moderne est le thème complémentaire des explosions déclenchées par les savants spécialistes dans l'énergie nucléaire n'est point par prétention ou par un abus de verbosité: le phénomène s'impose. Il soulève une interrogation instantane: le rapprochement se fait de soi dans ce Saccage en gros, dans ce Massacre de tous les Arts et toute la civilisation Humaine, dont les bases les plus solides et les plus anciennes ont été sapées.

Quand on fait le lien entre l'idée de la suprématie américaine et son mode de vie imposé; l'expansionnisme sioniste, l'idée du peuple élu et les critères formulés dans les *Protocoles des Sages de Sion*; l'idéal de la Franc-maçonnerie et l'idée d'une religion universelle; le sens du Grand Œuvre, critère du dadaïsme, le plus grand des mouvements anarchiques du début du siècle et qui, selon le maçonisme, signifie la transmutation du monde, on verra un thème commun s'esquisser: l'établissement d'un royaume mondiale sous leur égide.

Déplorer Pertes et Dégâts ? Nullement.

Quels que soient les résultats de cette Farce Tragique, quel que soit le Jeu de l'Art Moderne, n'est-il pas temps de chercher un Salut ?! Ce salut ne saurait être que dans le retour à l'autonomie, au Patrimoine régional, à la tradition particulière, à l'entité de la personnalité authentique et éternelle de chaque pays et de chaque artiste.

## Principaux Mouvements et Groupes de l'Art Moderne

Abstraction chromatique. Abstraction-Création. Abstraction géométrique. Abstraction lyrique. Action painting (ou Projection). Aéro-peinture. Affiches déchirées. All-over. Antinaturaliste chromatique. Art abstrait. Art brut. Art cinétique. Art conceptuel. Art concret. Art électrique. Art expérimental. Acte fantastique. Art informel. Acte magnétique. Art mécanique. Art naïf. Art non-figuratif. Art non-objectif. Art pauvre. Art primitif. Art sacré. Art technologique. Art visuel. Art autodestructif. Ashcan School (école de la poubelle). Automatisme. Automatisme pictural, avant-garde.

Bauhaus. Blaue Reiter (cavalier Bleu). Body art. Brücke, die (le Pont). Brutalisme.

Cadre super temporel. Calligraphie (école du pacifique). Cinétisme. Cobra. Collage. Color field (peinture par champs de couleurs). Combine painting. Compressionnisme. Conceptualisme. Constructivisme. Contestation. Continuité. Coulage. Cubisme. Cubisme abstrait. Cubisme analytique à Tendances abstract santé. Cubisme constructiviste. Cubisme orphique. Cubisme physique. Cubisme scientifique. Cubisme synthétique. Cubo-Futurisme. Cybernétique.

Dadaïsme. Décollage. Décalcomanie. Divisionnisme. Dripping. Earth art. Earth work. Eat art. Eight, the (les huit). Ecole de Paris. Ecole ULM. Elémentarisme. Environnement. Envois postaux. Expressionnisme. Expressionnisme abstrait.

Fauvisme. Figuration. Figuration narrative. Formisme. Fluxus. Fonctionnalisme. Frottage. Fumage.

Géométrisme. Géométrisme abstrait. Gestualisme. Graphisme Grattage.

Happening. Hard-Edge. Hédonisme. Hyper graphisme. Hyperréalisme.

Jeune peinture.

Lettrisme. Luminographie.

Méca-esthétique intégral. Mec'art. Minimal art. Minimalisme. Modern style. Mouvement nucléaire. Muralisme. Musicalisme.

Naturalisme abstrait. Néo-constructivisme. Néo-dada. Néo-figuralisme. Néo-géométrismes. Néo-gestualisme. Néo-impressionnisme. Néo-narratif. Néoplasticisme. Néo-primitivisme. Néo-réalisme. Nave Sachlichkeit (Nouvelle objectivité). Non-art ou antiforme. Non-figuration impressionniste. Nouveau réalisme. Novecento. Nuagisme. Nouvelle abstraction. Nouvelle figuration. Nouvelle objectivité. Nouvelle peinture. November-groupe.

Objecteurs. Op'art. Orphisme.

Papiers collés. Peinture acrylique lyrique. Peinture infinitésimale. Peinture métaphysique. Peinture postmoderne. Peinture de situations. Perspective métaphysique. Photomontage. Photoréalisme. Pop'art. Pop'art assemblagiste. Pop'art pictural.

Postimpressionnisme. Post painterly abstraction. Précisionnismes. Précubisme. Préfauvisme. Primitivisme. Purisme.

Rationalisme. Rayonnisme. Ready-made. Réalisme constructiviste. Réalisme magique. Réalisme radical. Réalisme socialiste. Responsive eye.

Section d'or, la Sérialisme. Sharp focus realism. Simultanéisme Spatialisme. Spatio-dynamismes. Stripes painting. Structure spatiale. Stijl, de. Superréalisme. Support surface. Suprématisme. Surréalisme. Symbolisme non figuratif. Synchronisme.

Tachisme. Tamponnage.

Unisme. Unit one.

Vérisme. Visualisme. Vorticisme.

Zébra. Zéro (groupe).

## BIBLIOGRAPHIE

- AGEE, Philippe : *Inside the company*, Penguin Book, London, 1975.
- ANKER, Valentina : *La recherche d'un art logique* éd. L'âge de l'homme, Lausanne, 1979.
- APOLLINAIRE, Guillaume : *Les peintres cubistes*, éd. Hermann, Paris, 1965.
- ARANYOSSI, G : *La presse antisémite en URSS*, Albatros, Paris, 1978.
- AYCOBERRY, Pierre : *La question Nazie* éd. du seuil, Paris, 1979.
- BAUDIN, Louis : *La Monnaie et la formation des prix*, Sirey, Paris, 1947.
- BENRMAN, N.S. : *Duveen, la chasse aux chef-d'œuvres*, Hachette, Paris, 1953.
- BENDA, Julien : *La trahison des clercs*, Paris 1937, 1977.
- BERGER, René : *Art et Communication*, Casterman, Tournai, 1972.
- BERNIER, Georges : *L'Art et l'Argent, le marché de l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Laffont, Paris, 1977.
- BRENNER, Hildegard : *la politique artistique du National Socialisme*, éd. Fr. Maspero, Paris, 1980, (traduit de l'allemand).
- BRETON, André : *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1928.
- BRIMO, René : *l'Evolution du goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections*, James Fortune, 1938
- BRION, Marcel : *l'Art abstrait*, Albin Michel, Paris, 1956.
- BRU, C.B. : *Esthétique de l'abstraction, essai sur le problème actuel de la peinture*, P.U.F. Paris, 1965.
- BREZINSKI, Zbigniew : *La Révolution technétronique*, Calman Lévi, Paris, 1971.
- CALMETTE, Joseph : *Saint Bernard*, éd., Fayard, Paris, 1953.
- CABANNE, Pierre : *Le Roman des grands collectionneurs*, Plon, Paris, 1961.
- CAILLOIS, Roger : *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris, 1960.
- CASSOU, Jean : *Panorama de l'art contemporain*, Gallimard, Paris, 1960.
- " " " : *Situation de l'art moderne*, éd. De Minuit, Paris, 1950.
- CELINE : *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris, 1938.
- CHAMBERLAIN, E. H.: *La théorie de la concurrence monopolistique*, P.U.F. Paris, 1953.
- COHN, N. : *Histoire d'un mythe. La conspiration Juive et les protocoles des sages de Sion*, Gallimard, Paris, 1967.
- COMBET, Georges : *Calléope et Minos essai d'une physique de l'Art*, éd. De Clermont,

Paris, 1972

- COSTON, Henry : *l'Amérique bastion d'Israël*, éd. C.A.D., Paris, 1942.
- " " " : *La Finance juive et les trusts*, éd. J. Renard, Paris, 1942.
- " " : *Quand la Franc-maçonnerie gouvernait la France*, éd. C.A.D., Paris, 1942.
- COURTHION, Pierre : *De la Critique d'art*, Rome, 1956.
- COUTURIER, M-A. : *Art et liberté spirituelle*, éd. Du Cerf, Paris, 1958.
- DAIX, Pierre : *Nouvelle critique et Art moderne*, éd., du Seuil, Paris, 1968.
- DENIS, H : *Le Monopole bilatéral*, P. U. F., Paris, 1943.
- DENIS, H : *Valeur et capitalisme*, éd., Sociales, Paris, 1957.
- DEROGY, J. & CARMEL, H : *Histoire secrète d'Israël*, Olivier Orban, Paris, 1978.
- DURET-ROBERT, François : *Les 400 coups de marteau d'ivoire*, Robert Laffont, Paris, 1964.
- DUTHUIT, Georges : *L'image en souffrance*, II volumes, Paris, 1961.
- " " " : *Le Musée inimaginable*, José corti, Paris, 1956.
- " " " : *Le Feu des signes*, Skira, Genève, 1962.
- ELLUL, Jacques : *L'Empire du non-sens*, P.U.F., Paris, 1980.
- " " " : *L'Illusion politique*, Laffont, Paris, 1965.
- " " " : *La trahison de l'Occident*, Calman Lévi, Paris, 1975.
- ELME, Patrick d' : *Peinture et Politique*, éd. Marne, France, 1974.
- ESTIENNE, Charles : *L'Art abstrait est-il un académisme ?* Beaune, Paris, 1950.
- EUDES, Yves : *La conquête de l'esprit. L'appareil d'exportation culturelle américain vers le tiers-monde*, éd. Fr. Maspero, 1982.
- FAIN, Gaël : *Placements et spéculation en bourse*, Payot, Paris, 1962.
- FOSCA, François : *De Diderot à Valéry, les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel, Paris, 1960.
- FRANCASTEL, Pierre : *Art et technique*, les éd. De Minuit, Paris, 1956.
- " " " : *Etude de sociologie de l'art*, Paris, 1970.
- " " " : *Peinture et société*, éd. Audin, Lyon, 1951.
- FRANCELIN, Catherine et autres) : *Peinture américaine*, Galilée, Art, Paris, 1980.
- FRANCK, C. & HERSZLIKOWICZ, M. : *Le Sionisme*, P.U.F., Paris, 1980.
- GARAUDY, Roger : *60 œuvres qui annoncent le futur*, Skira, Genève, 1974.
- GIMPEL, Jean : *Les bâtisseurs de Cathédrales*, Seuil, Paris, 1958.
- GIMPEL, René : *Journal d'un Collectionneur marchand de tableaux*, Calman, Lévi, Paris, 1963.

- " " : *Contre l'art et les artistes*, Seuil, Paris, 1968.
- GUAZAVA, Georges : *Art et Crime*, N.E.L., Paris, 1961.
- " " " : *L'imposture de l'art moderne industrialisé*, N.E.L., Paris, 1976.
- HADJINICOLAOU, Nicos : *Histoire de l'art et lutte des classes*, Fr. Maspero, Paris, 1978.
- HITLER, Adolphe : *Main Kampf*, N.E.L., Paris 1934.
- HUYGHE, René : *Sens et destin de l'art*, Flammarion, Paris, 1967.
- JAFFE, Hans-Ludwig : *La Peinture de XX<sup>e</sup> siècle*, éd. Du Pont Royal, Paris, 1963.
- JARKOVSKI, Anatole : *Les peintres naïfs*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1956.
- JANOVER, Louis : *Surréalisme, art et politique*, éd. Galilée, Paris, 1980.
- JOLIVET, René-Louis : *Responsabilité de la guerre 1939-1940*, Paris, 1943.
- KAHNWEILER, D. H. : *Mes Galeries et mes peintres, entretiens avec F. Crémieux*, Gallimard, Paris, 1961.
- LACOSTE, Jean : *La philosophie de l'art*, Paris, 1981.
- LAURENT, Jeanne : *Arts et pouvoir*, C.I.E.R.C.E., Univ. Ste. Etienne, 1982.
- LEBEL, Robert : *Premier bilan de l'art actuel*, le soleil Noir, Paris, 1955.
- " " " : *L'Envers de la peinture*, éd. Du Rocher, Monaco, 1964.
- LE BON, Gustave : *La psychologie des foules*, P.U.F., Paris, 1963.
- LEON-MARTIN, Louis : *Les coulisses de l'hôtel Drouot*, éd. du Livre Moderne, Paris, 1943.
- LEVEL, André : *Souvenirs d'un collectionneur*, Alain C. Mazo, Paris, 1959.
- LIGON, Daniel : *Dictionnaire Universelle de la franc-maçonnerie* (2 vol.), éd. Navarre, Paris, 1974.
- MAILLARD, Robert : *La peinture abstraite*, Paris, 1980.
- MARIEL, Pierre : *Les Franc-maçon en France*, Marabout, Paris, 1969.
- MAUCLAIR, Camille : *La crise de l'art moderne*, éd. C.E.A., Paris, 1944.
- " " " : *La Farce de l'art vivant*, N.E.L., Paris, 1930.
- MOLES, Abraham : *Le Kitsch*, éd. Marne, Paris, 1971.
- MOULIN, Raymonde : *Le marché de la peinture en France*, éd. Minuit, Paris, 1967.
- MULLER, J. & ELGAR, F. : *Cent ans de peinture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1979.
- MULLER, J.E. : *La fin de la peinture*, Idées Gallimard, Paris, 1982.
- NAUDON, Paul : *L'Humanisme maçonnique*, Dervy-Livres, Paris, 1962.
- " " " : *La Franc-maçonnerie*, P.U.F., Paris, 1965.
- PACKARD, Vance : *Les obsédés du standing*, Calman Lévi, Paris, 1960.
- " " " : *La persuasion clandestine*, Calman Lévi, Paris, 1958.

- " " " : *L'art du gaspillage*, Calman Lévi, Paris, 1962.
- PARETO, Wilfredo : *Manuel d'économie politique*, (trad. Fe.) Giard, 1965.
- PARIAT, Maurice : *Le tableau contemporain comme valeur de placement*, Librairie Générale de droit et de jurisprudence, R. Richon & Durant-Augias, Paris, 1961.
- PARMELIN, Hélène : *L'art et les anartistes*, éd. Ch. Bourgeois, Paris, 1969.
- PAROISSIN, R. P. : *Mystères de l'art sacré, des origines à nos jours*, N.E. Debresse, 1957.
- PARS, H.H. : *La vie dangereuse des œuvres d'art*, Hachette, Paris, 1958.
- PEMJEAN, Lucien : *La Maffia Judéo-Maçonnique*, éd. Baudinière, Paris, 1934.
- " " " : *La presse et les Juifs*, N.E.F., Paris, 1941.
- PICARD, Raymond : *Nouvelle critique ou nouvelle imposture ?* Paris, 1965.
- PRONCARD, Jacques : *La Franc-maçonnerie ennemie de l'Europe B.I.A.*, Paris, 1934.
- RABBIN, René : *Pour comprendre facilement les formes les plus avancées de l'art moderne*, La Guilde, Paris, 1976.
- RAGON, Michel : *1934/1939 L'Avant-guerre*, Planète, Paris, 1968.
- " " " , *L'aventure de l'art abstrait*, Laffont, Paris, 1956.
- " " " : *Naissance d'un art nouveau*, Albin Michel, Paris, 1963.
- " " " : *La Peinture actuelle*, Fayard, Paris, 1959.
- REGAMEY, R.P. : *Reconstruire les églises*, éd. du Cerf, Paris, 1946.
- " " : *L'Art sacré au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. du Cerf, Paris, 1952.
- REY, Raymond : *Contre l'art abstrait*, Flammarion, Paris, 1957.
- RHEIMS, Maurice : *Les collectionneurs*, édition Ramsay, Paris, 1981.
- RIBEMOND-DESSAIGNES, Georges : *Déjà jadis ou Du mouvement Dada à l'espace abstrait*, Julliard, Paris, 1958.
- RICARDO, David : *Principes de l'économie politique et de l'impôt*, Alfred Costes, Paris, 1933.
- ROOKMAKER, H.R. : *L'art moderne et la mort d'une culture*, éd. L.L.B., Guebwiller, France, 1974.
- RUDEL, Jean : *Les grandes dates de l'histoire de l'art*, P.U.F., Paris, 1971.
- SALMON, Pierre : *De la collection au musée*, Neuchâtel, la Braconnière, 1958.
- SHERIDAN : *Les Scandales de l'hôtel des ventes*, éd. Montagne, Paris, 1926.
- VALLAND, Rose : *Le Front de l'art défense des collections françaises*, Plon, Paris, 1961.
- VALERY, Paul : *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris, 1935.
- VALLIER, Dora : *L'art abstrait*, éd. Livre de Poche, Paris, 1980.
- VENTURI, Lionello : *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938.

VERGNADS, Philipp : *Contrats conclus entre peintres et marchands*, Rousseau Frères, Bordeaux, 1958.

VIGNEAU, André, *Brève histoire de l'art de Nièce à nos jours*, Laffont, Paris, 1963.

VOLLARD, Ambroise : *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, club des librairies de France, Paris, 1957.

VEBER, J.P. : *La Psychologie de l'art*, P.U.F., Paris, 1958.

WEIDLE, Vladimir : *Les Abeilles d'Aristée, essai sur le destin actuel des lettres et des arts*, Gallimard, Paris, 1954.

WERTH, Léon : *La peinture et la mode*, Grasset, Paris, 1945.

ZAHAR, Marcel : *L'art de notre temps : Bilan*, éd., Emile-Paul, Paris, 1969.

ZANDER-RUDENSTINE, A. : *L'institutionnalisation du moderne, quelques observations historiques*, Paris, 1981.

## **BIOGRAPHIE DE L'AUTEUR**

Nom : Zeinab Moustafa ABDELAZIZ

Lieu et date de naissance : Alexandrie 19/1/1935

### **Etudes Universitaires :**

1962 Licence ès lettres françaises, Univ. du Caire

1967 Maîtrise ès lettres françaises, Univ. du Caire, sujet : "Le Journal d'Eugène Delacroix"

1974 Doctorat ès lettres françaises, Univ. du Caire, sujet : "L'Humanisme de Vincent van Gogh, d'après sa Correspondance"

### **Postes :**

1963-1974 Traductrice au CEDAE

1974 Maître de Conférences de civilisation française, Univ. Al-Azhar

1980 Professeur-Adjoint de civilisation française, Univ. Al-Azhar

1980 Professeur de civilisation française, Univ. Al-Azhar

1988 Chef du Département de langue et littérature française, Univ. Al-Azhar (Garçons)

1992 Chef du Département de langue et de littérature française, Univ. Menoufeyya

1995 Professeur émérite

### **Membre :**

- Union des Ecrivains Egyptiens.
- Membre fondateur du Syndicat des Artistes Plasticiens Egyptiens.
- Union Internationale des Savants Musulmans : Membre du Secrétariat Général. Démissionna le 30 octobre 2011.

### **Œuvres sur l'Islam (en langue arabe) :**

- "Assiégèrent et élimination, l'attitude de l'Occident face à l'Islam" Ed. M.E.G., 1993 ; Dar-al-kitab al-Arabi, 2003
- "Les traductions du Qur'ân, vers où "? Dar al-Houda, 1994 ; Dar Wahba 2005
- "Le Vatican et l'Islam", Dar al-Kods 1993; Dar al-Kitab al-Arabi, 2004
- "L'évangélisation du monde", Dar al-wafa 1995 ; Dar al-Kitab al-Arabi 2004
- "Lettre ouverte au roi Fahd" Dar al-Kods 1995
- "La coexistence pacifique entre les musulmans et les non-musulmans"
- "Articles de René Guénon" (Sheilh Abdel-Wahed Yehia), Dar El-Ansar, 1997
- "Destruction de l'Islam avec des néologismes : fondamentalisme et modernisme", Dar el-Ansar, 1996; Dar al-Kitav al-Arabi, 2003
- "Campagne des hypocrites Français", Dar el-Nahar 1998; Dar Wahba 2005
- "Texte d'Abou Shogaa, simplifié" Dar el-Nahar 2000; Dar el-Salam 2005
- "Le Mur d'Al-Boraq", Dar el-Haramein 2001; Dar al-Kitab al-Arabi 2004

- "Traduction du sens des Versets du Qur'ân"(en français), Association Mondiale de L'Appel Islamique, Jamahiriya Arabe Libyenne, 2002
- "Aperçu sur : l'Islam, le Qur'ân, le Jihad, le Terrorisme" (en français) Dar al-kalam, Beyrouth
- "Une Croisade en toutes lettres", Dar al-Kitab al-Arabi, 2003
- "L'Athéisme et ses causes : les pages noires du christianisme", Dar al-Kitab al-Arabi, 2004
- "Messages de l'au-delà; critique de la déification de Jésus", Dar Wahba, 2005
- "Le Grand Marchandage : des Manuscrits de Qumran à Vatican II", Dar Shourouk, Qatar, 2006

### **Traduction vers l'arabe :**

- "L'Islam et sa civilisation" d'André Miquel, el-Maktaba el-Asreyya, Beyrouth 1981
- "L'Islam radical" d'Etienne Bruno, Dar Zanabali, Malte
- "La Doctrine Musulmane de l'Abus des Droits" de Mahmoud Fathi" M.E.G., Beyrouth
- "Le Vent" de Claude Simon, Dar Al-Hilal 1986
- "Hegel et le christianisme" de Gaston Feysart, Dar el-Zanabali

### **Ecrits sur la civilisation et l'histoire de l'art :**

- "Journal d'un artiste" Dar al-Maaref, 1971
- "Voltaire Romantique, d'après ses contes et ses romans"(en français), la GEBO, 1980
- "Le Jeu de l'Art Moderne, du sionisme maçonnique aux Etats-Unis" Dar Al-Zahraa, 1990 – L'Egypte ; El-Anglo 2002 (en arabe), Alidriissi Intelectual Foundation for studies and research Janvier 2015 - Maroc
- "L'Humanisme de Vincent van Gogh" (en arabe) la GEBO 1993
- "Un manuscrit de Vincent" (en français) 1976
- "Les Portraits du Neveu de Rameau" (en français) 1977
- "Maxime du Camp photographe" (en français) 1978

### **Articles :**

- Participe par des écrits sur l'art, la littérature et la civilisation dans des revues Egyptiennes et Arabes depuis 1965
- A participé à la revue "Images" (en français) à Dar al-Hilal sur le millénaire du Caire 1967-1968
- Depuis 1985 traite le thème : l'attitude de l'Occident envers l'Islam, dans les Journaux, les revues égyptiennes et arabes

### **Congrès :**

Participe aux Congrès sur l'Islam, le dialogue interreligieux ou la civilisation, en Egypte, en pays Arabes ou en Europe depuis 1992

### **Activités artistiques :**

A étudié la peinture depuis l'âge de dix ans, avec le peintre Lotfy El Tanbouli adopte un style expressionniste. S'intéresse surtout aux paysages et à la lumière. Participe aux expositions collectives en Egypte et en Europe depuis 1955. A tenu cinquante expositions personnelles de 1955 à 2005 en Egypte et en Europe.

### **Citée en tant que peintre et écrivain dans :**

- Rifacimento International
- International Leaders of Achievements
- Five Thousand Personalities of the World
- World Biographical Hall of fame, vol. III, 1990

### **Collections:**

- Le Ministère égyptien de la Culture
- Ministère des Affaires étrangères
- Le Musée d'Art Moderne
- l'Opéra
- Centre des Conférences du Caire
- Hôtel Le Méridien au Caire (35 peintures)
- Le Méridien Héliopolis (10 peintures)
- Hôtel Hilton Sharm El Sheikh (45 peintures)
- Le ministère Ougandais des Affaires étrangères (25 peintures)
- Hôtel Hilton Marsa Alam (25 peintures)
- Peintures appartenant à différents collectionneurs d'art, environ 1200 pièces, peintures à l'huile et aquarelles.
- Collections privées en Egypte et à l'étranger.

### **Expositions 1955 – 2005 :**

- 1955 Galerie du Soleil à Alexandrie, avec Lotfy El-Tanbouli
- 1957 Musée d'Art Moderne au Caire, avec Lotfy El-Tanbouli
- 1961 Musée d'Art Moderne au Caire, sur l'ancienne Nubie, avec Lotfi El-Tanbouli
- 1966 Galerie Akhenaton au Caire, des travailleurs journaliers et la campagne égyptienne
- 1966 (Août) Marsa Matrouh gouvernorat, la côte de Marsa Matrouh, Bédouin et alentours
- 1968 Institut Dante Alighieri, paysages de l'Egypte et de l'Italie
- 1970 (Mars), Galerie Akhenaton au Caire, arbres et plantes
- 1970 (Octobre) Galerie Akhenaton au Caire, thèmes populaires
- 1970 (Décembre) Centre Culturel des diplomates, le vieux Caire
- 1971 (Janvier), le Palais de la Culture "El-Rehany" jardins Qubah, exposition globale
- 1972 Galerie Akhenaton au Caire, la Nubie après la formation du lac
- 1973 Galerie Abécédaire Paris, la Nubie et l'émigration
- 1975 Centre culturel pour les diplomates, Assouan et ses banlieues

- 1975 (Septembre) Galerie du ministère polonais de la Culture de Varsovie, dans le programme d'échange culturel
- 1975 (Octobre) Palais de l'Union des artistes bulgares, Sofia, dans le programme d'échange culturel
- 1978 (Janvier), le Centre Culturel égyptien à Paris, les pêcheurs et le lac d'Assouan
- 1978 (Avril 8) Le Centre égyptien pour la coopération culturelle internationale, le Mokattam
- 1978 (Avril 22) Zamālek Complexe des Arts, la Nubie et Assouan, avec Lotfy El-Tanbouli
- 1980 (Avril) Jubilé d'Argent, Exposition 1955-1980, Complexe des Arts, les mosquées du Caire
- 1981 Centre Culturel Yougoslave au Caire, paysages
- 1981 (Juillet), le Palais de la Culture à Lublin, Pologne, la nature polonaise
- 1981 (Août) Galerie du Ministère de la Culture à Varsovie, la nouvelle Nubie
- 1982 Exposition globale itinérante dans quatre villes polonaises
- 1983 (Avril) Hôtel le Méridien en collaboration avec le Centre Culturel Français, Nature et Fleurs
- 1983 (Décembre) Galerie Aviera Zamālek, Le Nil et les quartiers populaires
- 1984 Centre des Arts Zamālek, le Sud du Sināï
- 1984 (Septembre) Galerie du Soleil à Grasse, en France, exposition globale
- 1985 (Avril) Hôtel Oberoi Pyramide, le Nord du Sināï
- 1985 (Juin), le Club Gezira Sporting
- 1986 (Mars), le Centre égyptien pour la coopération culturelle internationale, Impressions d'Arabie
- 1986 (Octobre) au Centre culturel égyptien à Londres, la Nubie et Assouan
- 1987 (Septembre), le Palais de la Culture à Lublin, en Pologne, le peuple et la campagne en Pologne
- 1987 Centre Culturel Africain à Londres
- 1988 (Février), Galerie Desa à Lublin, Pologne, Fleurs et Plantes
- 1989 (Février), L'Opéra égyptien
- 1989 Centre égyptien pour la coopération culturelle internationale, Zamālek
- 1990 (Mars), Galerie Goethe au Caire, l'oasis de Siwa
- 1990 (Décembre) Galerie du Nil au Caire
- 1991 Art Association Hôtel Holiday Inn
- 1992 Art Association Centre culturel italien (invité d'honneur)
- 1993 Université Menoufeyya, la fête annuelle de l'Université
- 1993 (mai) Centre culturel français à Héliopolis
- 1994 Université Ain Shams, Faculté des langues, participation à une semaine de la culture française - égyptienne
- 1996 (Janvier) Hôtel Ramsès Hilton
- 1999 (Février) Galerie de L'opéra en collaboration avec le défunt artiste Lotfy El-Tanbouli à l'occasion des Quatre-vingts ans de sa naissance
- 1999 (Octobre) Centre égyptien pour la coopération culturelle internationale, le Nil et ses banques
- 2001 (Avril) Centre Egyptien pour la coopération culturelle internationale, le cours supérieur du Nil en Ouganda
- 2001 (Juillet) Ambassade Egyptienne à Kampala, en Ouganda, à l'occasion de la fête nationale de l'Egypte,

- 2002 (Mai) Centre égyptien pour la coopération culturelle internationale, la faune et la flore en Ouganda, inaugurée par M. Yoweri Museveni, Président de la République de l'Ouganda.
- 2005 (Mars) Secteur de l'exposition des Beaux-Arts au ministère de la Culture, le Musée des Beaux-Arts Alexandrie, à l'occasion du Jubilé d'or de sa participation dans le mouvement des beaux-arts, sous le titre: "Cinquante ans d'expressions artistiques."
- 2005 (Novembre) Les relations culturelles étrangères, au Centre égyptien pour la coopération culturelle International, intitulé: Cinquante ans de créativité
- 2014 (Auguste) Les relations culturelles étrangères, au Centre égyptien pour la coopération culturelle International Le Caire, sous le titre La lumière et la nature.

**Pages Internet:**

Artistique

<https://www.facebook.com/ZeinabAbdelazizPaintings>

Page Littéraire des livres et des articles en langue Arabe et Français

<http://zeinababdelaziz.com/>

Traduction du sens des Versets du Qur'ân (en français)

<http://www.zeinababdelaziz.com/pdf/Quaran/Traduction%20du%20Qur%E2%80%99%C4%81n%20Prof%20Dr%20Zeinab%20Abdelaziz%202014.pdf>



## Ce livre

Première étude en son genre, traite du « Jeu » de l'Art Moderne et ses dessous. Mettant en relief son rôle en tant qu'instrument de démolition des Civilisations et des Traditions artistiques de chaque pays. L'analyse perspicace, d'un côté, le déroulement des événements politiques, économiques, artistiques et autres, prouvent incontestablement toutes les données et tous les problèmes abordés dans cette analyse, qui met à nu les dessous de l'Art Moderne, en tant que moyen d'anéantissement et de démolition préméditée, en tant que partie intégrante du Nouvel Ordre Mondial, mené sous l'égide du sionisme-maçonnique, ainsi que le rôle agressif que mène la politique étasunienne et ses institutions, pour la marchandisation et l'anéantissement de l'Art dans toute l'étendue du terme.

## Zeinab Abdelaziz

Née en 1935, Professeur émérite de civilisation française, Zeinab Abdelaziz mène magistralement deux carrières : l'enseignement et le domaine littéraire, ainsi que la peinture. Sa thèse de magistère portait sur « le Journal d'Eugène Delacroix » et son doctorat d'Etat sur « l'Humanisme de Vincent van Gogh d'après sa Correspondance ». Auteur d'une quinzaine d'ouvrages artistiques ou littéraire, elle est la première musulmane au monde à traduire le sens du Quran en français. En tant que peintre, elle a fait 52 expositions personnelles de 1955 à 2014, en Egypte et en Europe, outre sa participation dans les expositions collectives. A travers ses œuvres, elle exprime et maintient son refus catégorique et pour cause, de l'Art Moderne, à travers un style impressionniste personnel, foncièrement attirée par la lumière.

IDFOR

