

**À LA RECHERCHE D'UNE « SOLUTION FRANÇAISE »
DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES.**

LE MOMENT 1937
par
Bruno FOUCART

Séance du 26 janvier 2005.

Une révision de nos jugements sur l'art du XXe siècle, comparable à celle qui vient d'avoir lieu pour le XIXe siècle, est nécessaire. De même que pour le XIXe siècle on a accepté de faire place aux notions, longtemps abhorrées, d'éclectisme, d'historicisme, il faudrait pour le XXe siècle revoir les années d'après 1914 dans un même esprit de compréhension ; et par exemple faire toute leur place aux thèmes de « néohumanisme », « modernité tempérée », « tradition française » qui sont les maîtres mots de ces années 1930-1940. Après les fabuleuses révolutions esthétiques des années 1900-1910, comparables à ce que fut la décennie 1500-1510 pour l'art européen, on a le sentiment qu'on ne peut aller plus loin ; il faut faire halte, apprendre à vivre avec ces modernités fascinantes, les intégrer dans la pratique quotidienne. La tâche n'est pas médiocre, si l'on veut bien entendre le propos d'artistes qui se sentent capables de concilier et accorder la nouveauté formelle et l'exigence spirituelle, l'invention et la tradition. C'est la grande ambition de la nouvelle génération, celle des artistes nés vers 1900, dont le désir est bien sûr de prendre en compte tous les acquis de la modernité mais aussi de les humaniser, de les insérer dans une histoire continue. Le souhait d'un nouveau classicisme, tant brocardé par la suite, n'est pas refus de modernité mais au contraire vérification de la possibilité d'une entente. Les « purs » refusaient, certes, les concessions mais il apparaît qu'en trente ans un consensus, un véritable air du temps a été accepté et reconnu. Le combat entre anciens et modernes a beaucoup occupé les esprits et l'historiographie (pensons en 1925 à la prétendue bataille entre les pavillons de l'Esprit nouveau et du Collectionneur). Mais ce qui sépare ne doit pas occulter ce qui lie. L'important est de constater comment l'on arrive dans les années 1930-1940 à un accord, exceptionnel, qu'il faudrait considérer comme un moment de grâce, interrompu par la guerre de 1940.

Une expérience, encore inédite, serait de mettre entre parenthèses notre savoir de l'évolution artistique de la seconde moitié du XXe siècle et d'essayer de regarder la situation d'avant 1940, disons au moment de l'exposition de 1937, avec les yeux mêmes des contemporains. S'indigner des oublis, des erreurs, moquer les aveuglements est inutile. Ces « bilans d'art » auxquels se livre heureusement et régulièrement la critique surprennent chaque fois par les démentis que l'immédiate postérité va immanquablement leur apporter. Mais ils ont l'intérêt sans pareil de nous

donner l'actualité d'un regard qu'il faudra bien respecter. Le jugement des générations sur elles mêmes n'est jamais tout à fait aveugle. Il permet en tout cas de nous dire ce qui fut à un moment donné une vérité, peut-être démentie par la suite mais qui était véritablement éprouvée à son instant.

La relecture du XXe siècle passe sûrement par cette méthode qui a montré son efficacité s'agissant du siècle précédent et par exemple dans la reprise en compte du rôle des Salons. De ce point de vue, l'analyse donnée en 1939 par René Huyghe, alors jeune conservateur des peintures du musée du Louvre avec l'aide de Germain Bazin, a ainsi valeur de référence. L'intelligence des auteurs et leurs rôles dans les débats artistiques de l'époque donnent en effet à cette enquête un intérêt tout particulier. Les éditions Tisné proposaient une grande étude sur la peinture française ; René Huyghe avait en charge « Les contemporains ». Une seconde mouture parue en 1945, avec cette fois la collaboration d'Yves Sjöberg, complète et corrige la

précédente en tenant compte des années de la guerre et d'une évolution que Huyghe en 1939 n'avait pas prévue, le champ libre donné à l'abstraction. Ce qui nous intéresse est la manière dont Huyghe analyse en 1939 la récente évolution de l'art contemporain, soit celui de la génération des artistes nés vers 1900, consacrant ainsi toute son attention aux « néohumanistes », aux participants de « Forces nouvelles ».

Voici comment René Huyghe résume la situation dans le texte revu en 1945 :

« Vers 1930, il était impossible de pousser plus avant les recherches exclusivement plastiques où triomphaient le cubisme et l'exploration de la subjectivité menée par le surréalisme jusque dans les tréfonds de l'inconscient. Nombre de jeunes artistes conçurent alors le rêve d'effectuer une

de ces synthèses par quoi les civilisations assimilent périodiquement leurs conquêtes et les incluent dans la tradition ; ils se dirent que ce serait une grande tâche et féconde que de garder les intensités d'expression du fauvisme, les constructions pures de la ligne et de la couleur, les sondages dans les mystères de la sensibilité obscure du surréalisme et de les intégrer dans les conventions élargies d'une vision collective fidèle à la Nature, au Goût et à certaines règles de la Beauté traditionnelle. À l'âge des explorateurs, qui ouvrent les terres nouvelles, ils entendaient faire succéder celui des colonisateurs, qui mettent en oeuvre les terrains conquis et les civilisent. »

La comparaison était certes bien dangereuse, qu'allait bientôt suivre la fin de l'Empire ! Est à remarquer qu'en 1945 Huyghe emploie l'imparfait et que le « retour à la peinture pure », c'est à dire l'abstraction, lui apparaît alors comme la nouvelle et décisive tendance. Ce qui semblait vrai en 1939 ne le semble plus en 1945 mais il y eut bien une vérité de 1939.

Si l'on prend en compte les artistes bénéficiant de l'honneur d'une mention et d'une planche, figuraient en 1939 dans le dernier chapitre dit des « Tendances actuelles » : Bérard, Berman, Brianchon, Oudot, Souverbie, Legueult, Chapelain-Midy, Marchand, Poncelet, Planson, Chastel, Aujame, Lasne, Clot.

Dans la version de 1945, la « nouvelle génération », sous le titre « Retour au réel », accueillait Brianchon, Terechkovitch, Cavailles, Limouse, Lestrille, Bezombes, Le Molt, Caillard, Chapelain-Midy, Poncelet, Planson, Aujame, Despierre, Clot, Humblot, Rohner, Lasne, Jannot, auxquels s'ajoutaient les camarades du « retour à la vie intérieure », soit « Courmes, Bertholle, Coutaud, Labisse, Balthusse [sic], Bérard, Gruber, Marchand, Venard, Civet ».

Une troisième famille venait désormais et pour longtemps s'y joindre, celle d'un « renouveau de la peinture pure », les « Desnoyer, Walch, Lorjou, Tal Coat, Taillard, Lapicque, Estève, Bazaine, Fougeron, Pignon, Gischia, Manessier, Le Moal, Singier, Robin ».

Réciter ces listes peut sembler bien inutile tant elles nous apparaissent par trop incomplètes ou inutilement encombrées. C'est précisément ce qui fait leur intérêt d'aujourd'hui ; ne sont-elles pas comme l'une des pierres de Rosette à décrypter de l'art du XXe siècle ? Ce que fut cette vision de l'art vivant des années 1935-1945 mérite la plus attentive et sympathique compréhension. Elle n'est assurément pas La vérité mais au moins l'une des vérités du moment.

Et cette vérité, si mal aimée depuis, mérite à nouveau et par le droit de l'histoire considération. Les peintres que René Huyghe privilégiait étaient, avec Bérard et Berman, les « néohumanistes », ceux qui voulaient « réintroduire dans la peinture l'Homme avec son corps et son visage », fût-ce « dans une atmosphère trouble et souffretante » mais le plus souvent dans des « études de la figure humaine chargée de son lourd poids intérieur et du magnétisme de ses regards ». Dans la suite de Bonnard et de Vuillard, il y avait, de Brianchon à Legueult et Oudot, « ceux qui ne voulaient pas renoncer à plaire, ce don méprisé par le XXe siècle, par le sujet et les apparences, comme jadis, mais aussi par la libération des couleurs, ce don du présent ».

Chapelain-Midy et Planson illustraient « le désir médité et serré d'un art » dans lequel « les ardeurs et découvertes de l'art moderne sauraient s'unir aux contraintes du réel et aux règles de la forme et de la composition ».

Enfin, depuis 1935, le groupe de Forces nouvelles avec Lasne, Humblot, Rohner, « négligeant les séductions, cherchait dans le passé et le présent à regrouper toutes les vertus fortes de discipline et de contrainte, tout ce qui aidait à définir l'essentiel : essentiel du réalisme, essentiel de la plastique, essentiel du mystère des choses ». Même si le non-figuratif allait vite bouleverser l'état d'équilibre un moment obtenu, il reste qu'il y eut bien un moment 1930-1940 où « les jeux combinés de la tradition et de l'avant-garde dont est coutumier l'art français » surent se renouveler et se déployer.

À ce thème central de la synthèse modernité-tradition se superpose celui, tout aussi important, du couple international-national. Ne serait-ce pas là une des vocations de « l'art français » ? Son « génie » ne se trouverait-il pas dans une humanisation, une intériorisation des grands mouvements artistiques, des grandes et successives écoles ? La question était récurrente depuis l'exposition des *Primitifs français* en 1904, celle des *Peintres de la réalité* en 1934, dirigée par Paul Jamot et Charles Sterling. L'exposition de 1937 au nouveau palais de Tokyo, consacrée à *Cinq cents ans d'art français*, organisée par René Huyghe et Charles Sterling pour la peinture, Paul Vitry pour la sculpture, Julien Cain pour les manuscrits, Louis Metman pour les arts décoratifs, voulait conforter cette identité. Ces variations sur la spécificité d'un « art français » peuvent sembler aujourd'hui, quand l'international est devenu mondialiste, bien inactuelles ou franco-françaises.

Elles étaient alors un thème préférentiel pour les meilleurs esprits, de Paul Valéry à Louis Gillet. L'art français n'est jamais assimilé à un style identifiable par telles ou telles formelles caractéristiques.

Il se reconnaît à une manière d'être présent aux successives modernités, en privilégiant chaque fois la réflexion, la méditation, l'intériorité. Quand Charles Sterling, en 1934, dans l'exposition des *Peintres de la réalité*, essaie de caractériser l'art du portrait au XVII^e siècle, école par école, le type du portrait français privilégie selon lui « l'image de la vie intérieure... le naturel de l'âme », alors que l'italien est plus « lyrique », le flamand plus « familier », l'espagnol plus « tendu ». Pour Paul Jamot, le courant de la réalité qui sourd à travers toute l'histoire de la peinture française traduit la permanente ambition de « l'équilibre de la raison et du sentiment ». N'est-ce pas la traduction de ce que les acteurs du Néo-humanisme et de Forces nouvelles se proposaient de faire, qu'ils y soient arrivés ou non ?

Pour Louis Gillet, qui réunit ses chroniques de l'exposition de 1937 données à la *Revue des Deux Mondes* dans des *Essais sur l'art français*, publiés en 1938, il y a bien un « mystère » de l'art français. Il faut le chercher dans ce « trait de famille indélébile qui rejoint un Fouquet, un Le Nain, un Chardin, un Cézanne et qui est reconnaissable chez un Ingres comme chez un Manet ». « Entre eux tous, assure Gillet, aucune filiation, aucune espèce de credo ou de règle commune ; nulle sorte de système et de préoccupation de drapeau... chacun n'a que l'unique souci de s'exprimer en profondeur. » Louis Gillet ne cite pas de contemporains et ne se risque pas à aller plus loin. En tout cas, cette « parenté », cette « vérité secrète » qui relie à travers les temps et les esthétiques des artistes qualifiés de « français », font question à nombre de jeunes critiques conservateurs et acteurs de la vie artistique. L'historien et spectateur de ces années 1935-1940 ne peut que noter le phénomène, constater qu'il correspond chez cette génération à une interrogation continue. Cette « manière française » de vivre avec la modernité aurait donc remplacé le désir et la pratique de l'avant-garde. Encore une fois, il est sans doute trop tôt pour porter un définitif jugement de valeur sur les artistes et les œuvres qu'un René Huyghe avait alors repérés. Mais les clés du jugement sont disponibles. C'est à la lumière et à l'aune des intentions déclarées qu'il faudra peser les mérites de cette peinture au nom du respect de ce que fut l'histoire. Une supposée « continuité » vient donc se superposer à la pratique de la « modernité » ; l'affirmation d'un « art français » vient corriger ou compléter le mode international. Parmi les observateurs et critiques qui sont les plus impliqués dans ces propositions, il faudra faire une place particulière à Waldemar George. Par l'abondance de ses écrits, l'ubiquité de ses présences éditoriales, la facilité de son expression, Waldemar George

est resté pour nous l'interprète privilégié de cette conscience 1937 d'une manière « à la française » de l'art moderne. L'un de ses textes les plus denses se trouve dans le numéro de mars-avril 1937 de *Renaissance*, intitulé « L'Art français et l'esprit de suite ». Pour Waldemar George « le symbole vivant de l'art français est l'ange de Reims dont le sourire exprime la paix de l'âme ». Il fait appel, pour définir les « constantes »

e l'art français – peinture, architecture, sculpture, mobilier – à quatre contemporains : Roland Oudot, Marcel Gimond, Louis Süe, André Arbus. Le choix est éloquent : un « néohumaniste », un disciple de Despiau, un moderne très tempéré et, enfin, le décorateur qui rêvait d'inventer le style Louis XVII, soit celui du classicisme moderne.

Roland Oudot, avec les yeux de Derain, de Bissière, de Gillet voit cette « continuité de l'art français depuis les cathédrales, Fouquet, la *Pietà d'Avignon*... et aussi bien chez Poussin qui vécut en Italie que chez Georges de La Tour ou Le Nain et tant d'autres jusqu'à Corot et Cézanne ».

Pour Oudot cet art « peut-être un peu timide, un peu secret a souvent été bousculé par d'autres plus prestigieux, plus hautains, plus dramatiques... Du moins les a-t-il absorbés et assimilés et s'est-il toujours retrouvé lui-même à travers tout ». Pour Gimond, les « constantes de l'art français » doivent être reconnues dans « son amour des réalités, son sens du concret, son naturel, la pureté de ses moyens pour exprimer ses émotions... C'est l'intelligence du cœur qui ne joue pas avec la vie pour en tirer je ne sais quels principes transcendants... Chez nos sculpteurs, également éloignés de l'anecdote et de l'abstraction, la forme n'est que le rayonnement d'une spiritualité

interne... Il n'est pas d'art plus libre, plus varié, plus ému ».

Ces variations autour de la toujours insaisissable notion d'art français, la reprise d'une revue à l'autre des mêmes thèmes, dévoilent l'une des préoccupations fondamentales de la période et en tout cas de cette génération. Elles méritent d'être entendues sinon reconnues tant elles définissent la sensibilité du temps.

Dans ce même numéro de *Renaissance*, il revenait à Louis Süe de définir ces fameuses « constantes » de l'architecture française. Elle est, elle sera, elle restera « classique », étant précisé que l'architecture dite classique n'est pas « celle qui reprend les formes des époques passées mais celle qui nous donne des émotions de même qualité, qui nous transportent dans un même état physique et spirituel ». En sachant éviter ce qu'il peut y avoir « d'excessif et brutal » dans les procédés modernes, en retrouvant la « qualité d'émotion et de bonheur », on saura réinventer une architecture à la fois contemporaine et française. Quant à André Arbus, décorateur et ébéniste, ce sera toujours « de cette géométrie du cœur, de ce calcul sensible qu'est fait le classicisme du mobilier français ». « Mince, élancé, précis, le meuble français d'un siècle à l'autre s'est voulu à "la mesure de l'homme". Sa vocation est de traduire au-delà des variations de la mode la permanence de sa "nature". »

Encore une fois, il ne s'agit pas de donner ou non raison à ces propos ni de les confronter de manière vengeresse avec les leçons et vérifications de l'histoire postérieure. À l'évidence, la Seconde Guerre mondiale, les années 1950-1960 ont démenti, pour un moment peut-être, cette croyance en un classicisme à la française. Mais ce qui est vrai en 1937 a droit à ne plus l'être en 1947 et inversement. La tâche de l'historien est de suivre mais aussi de respecter les flux et les reflux, tempêtes et accalmies de la vie des formes. Ainsi la version de 1945 du livre de René Huyghe sur *la Peinture actuelle* n'est pas moins ou plus vraie que celle de 1939 sur ses *Contemporains*.

Les deux éditions, avec leurs modifications, témoignent de la lucidité d'un esprit qui essaie de suivre les contrastes sinon les chaos de la sensibilité artistique. On répétera encore et encore que la vérité de 1937 doit être considérée et respectée comme telle. Elle a peut-être cessé d'être vraie mais elle le fut.

Le témoignage des montages photographiques présentés dans le numéro de mars 1937 de la *Renaissance française* restera sans doute comme l'un des plus probants témoignages de cette conscience contemporaine. Ainsi dans une double planche consacrée aux portraits, on passe de la tête du donateur de la *Pietà d'Avignon* à celle de la *Femme en jaune* de Christian Bérard. Madame Paul Guillaume voisine avec l'autoportrait de Degas. Le masque de Voltaire par Quentin-Latour, le portrait de Delacroix par Géricault, un autoportrait de La Fresnaye figurent côte à côte. Cette planche de portraits ainsi conçue veut persuader de « l'intelligence de l'homme et de sa vie morale, cette qualité maîtresse de l'art français ». Dans d'autres planches, un meuble d'appui de Weisweiler du musée Camondo voisine avec une création de Pierre Barbe, l'architecte de l'hôtel Lambiotte à Neuilly, l'une des créations les plus affirmées avec la villa Savoye du mouvement dit moderne. Le *Printemps* de Gimond, commandé pour le parvis du Trocadéro, se dresse dans sa nudité à côté de la *Diane* de Houdon. Les *Paysans* de Roland Oudot sont les descendants de ceux de Louis Le Nain conservés au Wadsworth Atheneum d'Hartford. Des sièges d'Arbus, Frank et du Plantier font salon autour d'un fauteuil Louis XVI de Jacob, conservé à Camondo. La confrontation entre l'hôtel particulier de Nubar Bey par Perret à Garches et la façade de François Mansart à Blois, celle d'Ancy-le-Franc et de la villa Patou de Süe font comme des leçons de choses : elles vérifient cet « esprit de suite » qui définirait un « art français », ces permanences moins stylistiques que morales, cette intériorité de la réflexion qui permet à la jeune génération de retrouver par-delà les maelstroms artistiques des années 1900-1915 le sens de la continuité, le sentiment d'une longue et fraternelle appartenance. Ce qui nous surprend encore aujourd'hui est l'intérêt alors porté par la critique, par les responsables administratifs et muséaux à ces propositions ; on a manifestement voulu aider et favoriser cette jeune génération en particulier dans la commande publique. Le cas des décors pérennes commandés à l'occasion de l'exposition de 1937 au palais de Chaillot est tout à fait significatif.

La consultation des archives montre que la commission présidée par Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, dans laquelle Louis Hautecoeur, alors conservateur du musée du Luxembourg joua le rôle moteur, avait réellement voulu, selon la proposition d'Othon Friesz du 14 décembre 1935 « tenter un groupement par générations et par tendances en choisissant les plus éminents de leurs représentants ». Cela recoupait exactement la conviction de René Huyghe, le collègue au Louvre pour la peinture ancienne de Louis Hautecoeur pour la peinture moderne, qui s'était permis le 6 août 1935 de donner son avis à Georges Huisman : « Ne serait-il pas intéressant de regrouper les aînés célèbres, les tendances les plus diverses et d'y joindre les jeunes les plus remarquables ? » C'est l'idée partagée et affirmée, étant précisé que l'on demande aux artistes, peintres comme sculpteurs, quels qu'ils soient, des capacités à occuper les murs, à accepter un programme et des voisins, à faire preuve de vertus décoratives.

Si l'on confronte les successives listes établies par la Commission (environ deux cents noms de peintres) et le résultat final des vingt élus avec le « tracé directeur de la peinture moderne » établi par René Huyghe dans son livre de 1939, on est frappé du parallélisme des noms proposés et des choix. René Huyghe avait divisé le temps de « l'art contemporain » en six périodes ou générations.

La première, celle des « artistes nés entre 1855 et 1865 », « encore placée sous l'invocation de l'impressionnisme », ne pouvait guère répondre pour cause de grand âge. Signac meurt en 1935 !

La « deuxième génération », soit les « artistes nés entre 1865 et 1870 », sera glorieusement présente avec Maurice Denis et le trio Bonnard, Vuillard, Roussel. Sur les portes et dans les couloirs d'accès à l'orchestre ce sont eux qui triomphent. Ces indispensables pouvaient donner l'impression que l'on revenait un peu trop à la formule du théâtre des Champs-Élysées. Les modernes de 1910 étaient devenus les ancêtres de 1937 ; ils méritaient à ce titre toute gratitude et respect.

En tout cas la *Pastorale* de Bonnard est un morceau d'une liberté non pareille qui surprit les plus habitués des fulgurances de son lyrisme.

La « troisième génération », « artistes nés entre 1870 et 1880 », celle des fauves, marquait pour René Huyghe « la vraie naissance du mouvement moderne ». Matisse, souhaité par Huyghe et Paul Guillaume, tardivement placé sur la dernière liste des impétrants possibles, celle du 20 janvier 1936, restera le grand absent du classement final. Il reviendra à Friesz et Dufy de témoigner pour le moment Fauve, étant remarqué que Friesz incarne précisément « la réaction vers une construction plus volontaire et classique ». *La Seine de son embouchure à Paris*, confiée à Friesz, et *La Seine de Paris à son estuaire*, dévolue à Dufy, devaient décorer le bar, depuis transformé en salle Gémier. La toile de Friesz a été alors récupérée par le musée des Monuments français.

Quant à Dufy, trop séduit par la fée électricité, il ne terminera qu'en 1940 ses compositions aujourd'hui déposées au musée de Rouen. Les Camoin, Marquet, Girieud et autres Lebasque ont été écartés au final.

La « quatrième génération », « artistes nés entre 1880 et 1890 », est celle des cubistes. C'est en partie autour de leur présence-absence que le jugement porté sur le décor du palais de Chaillot s'est focalisé. Les cubistes ne sont-ils pas les grands oubliés ou écartés du décor peint de Chaillot ?

Paul Guillaume avait posé la question Picasso ; on lui répondit que celui-ci était de nationalité étrangère et ne pouvait de toute façon être sollicité. On a trop oublié que Braque et Derain au moins ont figuré dans la liste finale du 29 janvier 1936. La présence de Braque était prévue dans le grand escalier côté Passy, Derain dans le petit foyer côté Paris.

Les deux se désistèrent sans que l'on sache exactement pour quelles raisons : environnement proposé ou tout simplement faible intérêt porté par les deux artistes à ce type de prouesse...

Mais étaient-ce les anciens fauves, les cubistes historiques, les ralliés à l'ordre qui étaient ainsi sollicités ? En tout cas ni Bissière, ni Gleizes, ni Gromaire, ni Laboureur ou Metzinger, tous artistes placés dans la liste du 4 janvier 1936, ne furent retenus dans celle du 20 janvier et *a fortiori* dans la liste finale des vingt élus du 29 janvier 1937. Ozenfant, les Delaunay, Lhote, Léger étaient absents, même si les différents pavillons de l'exposition leur faisaient une place glorieuse. « Les excès du cubisme appelant leur correctif », on avait préféré pour reprendre l'analyse de Huyghe, ceux qui avaient su « glisser vers un art plus respectueux des apparences du réel », qui étaient revenus « aux recherches matérielles et en particulier au métier pictural ». Dunoyer de Segonzac, pourtant promu avec Friesz conseiller aulique, préféra s'abstenir.

Représentaient en somme cette génération et son postcubisme Boussingault, Dufresne, Luc-Albert Moreau, soit les artistes du petit foyer côté Paris dont les compositions évoquaient le théâtre français, italien, anglais et antique. C'est parmi eux que devait trôner le patriarche Derain, devenu le symbole du passage plutôt que du retour à un nouveau classicisme.

Il fut au dernier moment remplacé par Ceria. Cette abstention n'a pas peu contribué à obnubiler la réputation de ce décor aux yeux des années d'après-guerre.

Les surréalistes appartenant à « la sixième génération » ne sont pas retenus. Le « troisième grand mouvement révolutionnaire de l'art contemporain, plus violent encore que le cubisme et le fauvisme », selon René Huyghe, est passé aux oubliettes. En revanche triomphe « la sixième génération, les artistes nés aux environs de 1900 », soit ces « jeunes qui s'orientent, tantôt lassés de cette crise de culture, vers un néohumanisme, tantôt lassés des audaces, vers un art moins théorique et plus pondéré ». Le petit foyer ou vestibule des quatre colonnes, côté Passy, leur est dévolu. Roland Oudot et *La Sonate*, André Planson et *Le Lied*, Maurice Brianchon et *La Symphonie*, Chapelain-Midy et *L'Oratorio* sont les concertistes de cette nouvelle sensibilité dans laquelle les concepteurs du palais de Chaillot croient reconnaître le dernier ton de la petite musique contemporaine.

Les raffinements coloristes de Brianchon et de Roland Oudot, la légèreté

du premier, l'intériorité du second pouvaient en effet apparaître comme la plus récente vérification des « permanences de l'art français » et des grâces retrouvées du XVIII^e siècle. Chapelain-Midy, par sa gravité, permettait de remonter de Watteau à de La Tour, de faire revivre « cette poésie grave, cette grâce sobre... ce goût des atmosphères calmes et sereines, cet amour du sens humain » où René Huyghe reconnaissait son apport.

Ainsi dans ce panorama de l'art moderne que ces concepteurs avaient pensé installer, pour la mémoire des temps, sur les cimaises du palais de Chaillot, les jeunes, les pratiquants de l'accord entre modernité et tradition qu'ils soient les tenants de la Réalité poétique, du Néo-humanisme, occupent une place de choix sinon privilégiée. Ils ont été véritablement favorisés par Hauteceur et Huisman, ce qui ne fut pas sans entraîner par la suite la longue incompréhension de ce décor aux yeux de l'après-guerre dominée par la montée en force de l'abstraction.

Le palais de Chaillot avec son décor peint et ses vingt élus restera comme le sanctuaire de ce moment de l'art français. Celui-ci avait été préparé depuis les années 1920. De l'exposition de 1925 à celle de 1937, en passant par le palais de la Porte Dorée en 1931, en embarquant dans cette exposition flottante qu'était le paquebot *Normandie* lancé en 1935, on peut suivre l'installation dans les yeux et les esprits de cette « solution française » des problèmes de la modernité.

Patout, dans le pavillon du Collectionneur de l'exposition de 1925, Jaussely et Laprade au palais des Colonies en 1931, Patout, Expert, Bouwens, Pacon dans le nouveau Versailles qu'abritait la coque du *Normandie*, Carlu, Azéma et Boileau au palais de Chaillot, Aubry, Viard, Dastugue et Dondel au palais de Tokyo en 1937, Patout et Expert de nouveau à l'exposition de New York en 1939 composent à chaque fois une nouvelle ode célébrant ce classicisme synthétique où l'art français d'après la Première Guerre mondiale avait pensé trouver son devoir et son bonheur. Le pavillon français de l'exposition de New York en 1939 peut de ce point de vue apparaître comme le chant du cygne, mais d'un cygne dont on ne savait évidemment pas (même si on le pressentait) que sa disparition serait tôt entraînée dans les tempêtes d'une Seconde Guerre mondiale.

Patout et Expert sont les architectes de ce pavillon, assurant ainsi la continuité et le développement des créatrices années qui suivent l'exposition de 1925. On retrouve les mêmes présences, de Dupas à Natacha Carlu et à Souverbie dont le panneau intitulé *La France* ornait le hall d'honneur.

Marcel Olivier, le commissaire général, Georges Huisman, le directeur général des Beaux- Arts, reprennent et développent les grands thèmes de 1937. Dans le numéro de mai 1939 de *La Renaissance*, Huisman déclarait ainsi que le pavillon de l'exposition de New York avait bien « l'ambition d'offrir un visage exact de l'art français ». Il faisait confiance aux « visiteurs américains pour discerner d'Henri Martin à Léger et à Gruber, de Besnard à Bonnard et à Lestrille, de Cottet à Georges Braque ce qui fait le caractère de l'Art français... Dans tous ils apercevront la même volonté de l'intelligence créatrice et les mêmes émois sensibles ». L'exposition new-yorkaise n'eut pas le temps de convaincre. Le *Normandie* brûla et sombra le 9 février 1942 aux bords de Manhattan.

Une autre époque de l'art en France se préparait déjà.

Bruno FOU CART.