

DU PASSAGE À L'ABSTRACTION JUSQU'À LA CONFRONTATION  
TRANSATLANTIQUE – LA PLACE D'ANDRE LANSKOY  
AU SEIN DE LA DEUXIÈME ÉCOLE DE PARIS

Pour situer la question du passage de Lansky à l'abstraction et de sa place au sein de la deuxième école de Paris ainsi que dans l'histoire de l'art en général, il faut d'abord évoquer les doubles origines de l'art abstrait au XX<sup>e</sup> siècle. Nous partons du principe qu'il existe deux branches de l'abstraction dont les sources se situent dans les années 1910.

La première, inspirée des recherches de Paul Cézanne, est basée sur la décomposition, l'analyse géométrique des formes et l'épuration des moyens qui se concrétise dans le cubisme de Picasso et de Braque, pour évoluer ensuite vers différentes formes d'art abstrait géométrique ou non-objectif (néoplasticisme, constructivisme, Art Concret, etc.).

La deuxième – qui nous intéressera particulièrement – prolongeant l'expérience des *Nymphéas* de Monet, est initiée par les recherches expressionnistes de Kandinsky, parallèles à celles – symbolistes – de Kupka, et elle aboutira dans les années 1940 à l'abstraction lyrique en Europe et à l'expressionnisme abstrait aux États-Unis.

Les deux pourront se confronter à partir de 1931 au sein du groupe Abstraction-Création ayant pour but d'englober et d'assurer la diffusion internationale aux différents courants non-figuratifs d'avant-garde de la période de l'entre-deux-guerres.

*Passage à l'abstraction. Lansky et la Deuxième École de Paris*

La branche non-géométrique de l'abstraction marie deux approches qui, à première vue, peuvent paraître contradictoires : la vision spirituelle (Kandinsky, *Du Spiritualisme dans l'art*, 1911) et l'intérêt scientifique (l'approche de la vision inspirait déjà les impressionnistes ; désormais la fascination pour la biologie importe des formes organiques, végétales et animales dans les tableaux, évoquant la vie sous-marine et microscopique). L'art abolie toutefois cet apparent antagonisme, car comme l'expliquait Alfred Barr dans un texte écrit pour l'exposition organisée en 1936 au MoMA de New York, *Le Cubisme et l'Art Abstrait* : « L'abstraction organique ou biomorphe relève de l'intuition et de l'émotion plutôt que de l'intellect ... Elle est curviligne plutôt que rectiligne, décorative plutôt que structurale et romantique plutôt que

classique, dans son exaltation du mystique, du spontané et de l'irrationnel, la plaçant dans la tradition non géométrique de Gauguin et de l'expressionnisme<sup>1</sup>. »

Le premier passage – ou la première étape de ce passage – à l'abstraction dans l'histoire de l'art, qui est parallèle au cubisme analytique et donc précède l'apparition de l'abstraction géométrique, est effectué par Vassily Kandinsky entre 1910 et 1913. Cette bascule se passe de concert avec la musique. En 1912, Kandinsky expose à la galerie Der Sturm des toiles déjà qualifiées d'abstraites (*Mit dem schwarzen Bogen [Avec l'arc noir]*, 1912, huile sur toile, 189x198 cm, Paris, Centre Pompidou MNAM-CC) où il expérimente sa nouvelle théorie esthétique en dissociant les lignes et les couleurs et attribuant des couleurs à des sons. Cela se fait en rapport avec la création de la nouvelle écriture musicale – la technique dodécaphonique – par le compositeur Arnold Schönberg, ami du peintre. Le même lien avec la musique est établi au même moment par Kupka ; nous pouvons le voir dans des œuvres telles que *Les Touches de piano, le lac* (1909), aussi bien que dans la série *Amorpha, fugue à deux couleurs*, 1912, étant une référence directe aux fugues de Jean Sébastien Bach.

La deuxième étape du passage vers l'abstraction est effectuée par des artistes souvent liés au surréalisme tels que Jean Arp, Wols, André Masson, Brancusi ou Joan Miró qui dans les années 1920 ont recours à des formes biomorphes, rappelant celles du monde organique qui les approchent de plus en plus du vocabulaire complètement abstrait. Ainsi, comme l'explique Guitemie Maldonado, Joan Miró, chez qui « les formes extraites du monde naturel [qui] sont présentes dès *La Ferme*, tendent de plus en plus vers le signe à partir du moment où, ayant pris ses distances avec le surréalisme après ses *Intérieurs hollandais* de 1928, l'artiste simplifie, épure même, ses compositions qui, autour de 1930 tendent vers l'abstraction [...] Jean Hélion, qui a très tôt embrassé les principes du néo-plasticisme, commence autour de 1932 à se détacher de la grille, courbant les lignes et gonflant les plans, jusqu'à les agglomérer en figures à partir de 1935<sup>2</sup>. » Nous pourrions multiplier ce genre d'exemples parmi d'autres artistes qui ont opéré le passage de l'entre-deux-guerres à la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans ce contexte, il est important d'évoquer l'exposition inaugurant les grandes décorations murales sur le thème des *Nymphéas* de Monet (décédé un an auparavant), ouverte en 1927 au Musée de l'Orangerie qui influença de nombreux créateurs de l'époque. André Masson l'appela

#####

<sup>1</sup> Alfred H. Barr Jr, *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, reprint, Cambridge and London, The Bellknapp Press of Harvard University Press, 1986, p. 19.

<sup>2</sup> Guitemie Maldonado, « Les formes de la vie. Introduction au biomorphisme, depuis les années 1920 », in *Biomorphisme 1920-1950*, catalogue d'exposition, Galerie Le Minotaure & Galerie Alain Le Gaillard, Paris, 2019, p.

« Sixtine de l'impressionnisme ». Monet, quasiment aveugle en finissant la série, prit la décision de créer des conditions expérimentales et des règles originales de représentation de l'espace. Il s'affranchit de la contrainte constituée par la ligne d'horizon en abolissant ainsi la distinction entre le ciel et la terre ; élargit le plus possible les panneaux, supprimant les points de repère que constituaient les bords latéraux en immergeant le spectateur dans l'espace des tableaux. Le peintre adopta ainsi « un nouveau point de vue ». Il remet en cause non seulement les règles de la représentation (qui conditionnaient la manière dont les objets étaient répartis dans un tableau), mais aussi les propriétés de la vision dont les règles de la représentation semblaient jusque-là donner la clé.

Les échos de cette exposition portèrent leurs fruits dans deux directions. En France et en Europe, le surréalisme abolit sur ses propres conditions les règles organisant la création artistique, instaura de nouveaux repères et libéra le geste des carcans de l'intellect qui organisait la création d'avant. De l'autre côté, par l'intermédiaire de Masson et d'autres peintres français ayant émigré pendant la guerre aux États-Unis (Max Ernst, André Masson, Roberto Matta), la leçon de Monet influença les peintres américains de l'avant-garde de l'après-guerre, les futurs expressionnistes abstraits. Les résultats de cette rencontre des peintres français et américains avec les *Nymphéas* pourront être confrontés une vingtaine d'années après, ce dont nous parlerons ultérieurement.

La troisième, et définitive, étape du passage à l'abstraction est celle d'André Lansky et du cercle d'artistes liés à la galerie Jeanne Bucher-Jaeger. Elle se passe sous l'influence directe de Wassily Kandinsky, qui après avoir quitté le Bauhaus suite à sa fermeture liée à la montée du nazisme en Allemagne, arrive à Paris en 1933. Il termine alors une phase géométrique dans son œuvre, adoptant une approche complètement abstraite : le biomorphe est l'antithèse de la déconstruction cubiste. Ses formes prennent alors un tour curvilinéaire et organique – commençant à ressembler à des bactéries, des cellules, des microorganismes vivants –, il s'inspire de gravures extraites d'ouvrages de sciences naturelles<sup>3</sup>, ce qui se caractérise dans l'œuvre *Communauté*, offerte par l'artiste à la galeriste Jeanne Bucher Jaeger chez qui il expose dès 1936. En 1937, Lansky peut voir les œuvres de son maître lors de l'exposition *Origines et développement de l'art indépendant* du Musée Jeu de Paume qui influença de nombreux peintres de sa génération et des plus jeunes.

Son passage à l'abstraction se produit pendant la guerre, entre 1940-44. Une série de gouaches de cette période témoigne de la décomposition progressive des formes, autre que celle du

#####

<sup>3</sup> Vivian Endicott Barnett, « Kandinsky and Science: The Introduction of Biological Images in the Paris Period », in *Kandinsky in Paris 1934-1944*, New York, Solomon Guggenheim Foundation, 1985, p. 61-87.

cubisme. Dans les scènes de vie, les figures se désintègrent en formes amollies, souples, coulantes, plus naturelles – biomorphes justement –, inspirées des compositions de Kandinsky. Mais le point de départ de Lansky – ce qui constituera peut-être sa faiblesse vis-à-vis de la nouvelle peinture américaine – restera toujours la réalité. Le sujet ne disparaîtra jamais complètement de ses toiles où nous distinguerons toujours les fragments d'un intérieur, d'une nature morte ou d'un personnage. Cette manière de faire ouvrira la voie aux artistes non-surréalistes cherchant une voie de l'abstraction autre que géométrique.

### *Artistes de la galerie Jeanne Bucher*

Ces artistes – dont beaucoup sont russes – se regroupent à l'époque à la galerie Jeanne Bucher Jaeger. Ils réclament en masse leur attachement au vocabulaire de Kandinsky et s'inspirent du déroulé de sa carrière. On compte parmi eux : Dewasne, Deyrolle, Debré, Staël, Poliakoff, Soulages, Lansky... Le livre d'or de la galerie garda de nombreuses traces de la vivacité de cette communauté qui, malgré les temps difficiles, resta un des rares endroits où la vie artistique continuait à foisonner pendant la guerre. En 1944 aura lieu la dernière exposition de Kandinsky chez Jeanne Bucher ; il y présentera ses œuvres à côté de ses deux meilleurs disciples : Lansky et Staël qui quelques mois plus tard, en décembre, porteront son cercueil.

Pour cette jeune génération de peintres (un peu moins peut-être pour Lansky qui est quand même le plus âgé de tous) il ne faut pas marginaliser l'expérience de la guerre – comme le remarque Laurence Bertrand-Dorléac – ces artistes sont comme les traducteurs plastiques de l'absurde dans la conscience individuelle envisagée par Jean-Paul Sartre, ils peignent le monde après le désastre (même s'ils ne sont pas, bien évidemment, à cantonner dans les mêmes courants) ; ils bâtissent une œuvre individualiste qui ne vaut à priori que pour eux-mêmes et qui puise dans la spontanéité de l'automatisme des surréalistes. Tous partagent une certaine forme de violence, plus ou moins (auto)destructrice. Le recours fréquent à la matière traduit aussi cette violence et la volonté de puiser les forces dans les viscères du monde. Que ce phénomène ne concerne pas uniquement les artistes tels que Fautrier, Wols ou Dubuffet, en témoigne l'exposition *Peintures abstraites. Compositions de matières* (1944) à la galerie de l'Esquisse où sont présentées les œuvres de Magnelli, Kandinsky, Domela et Staël. L'influence des surréalistes n'est pas négligeable dans ce cas, il faut rappeler que c'étaient eux, avant d'autres artistes modernes qui, durant la guerre, avaient expérimenté l'usage des matériaux différents. On y retrouve également leur énergie du geste, leur violence expressive, leur façon d'aimer le noir, alors que la couleur est toujours dominante dans la peinture française.

D'ailleurs, Lanskyoy qui est plus âgé que les autres peintres, est encore attaché à la couleur. Mais déjà Nicolas de Staël, tout en apprenant chez son compatriote l'usage des pâtes bien chargées, abandonne l'esthétisme de son maître pour une palette plutôt inspirée par les noirs de Braque. « L'expressionnisme a tout pour dominer l'après-guerre », constate Bertrand-Dorléac. « Il s'accordait à la poussée individualiste des Français en déchargeant une énergie considérable. Il relevait des pratiques suffisamment matiéristes pour être comprises comme des gestes humains élémentaires et donc émouvants. De nombreux courants allaient le nourrir, le surréalisme en particulier. Aux États-Unis, où les artistes importants s'étaient exilés pendant la guerre, mais aussi en France<sup>4</sup>. »

Autour de 1946, en France, on commence à parler de la « peinture d'action », d' « abstractionnisme lyrique », puis d'informel ou de tachisme. Toutes ces appellations, plus ou moins pertinentes, manifestent une sympathie pour « l'expression » qui a, au moins, le mérite de traduire toute idée contraire à la reconstruction officiellement à l'ordre du jour.

### *Lanskyoy & Staël*

Après la mort de Kandinsky, c'est Lanskyoy qui devient le « guide » des jeunes peintres, l'influence qu'il exerça sur eux se voit très bien sur l'exemple de Nicolas de Staël. Les deux artistes se rencontrent l'année de la mort de Kandinsky, lors de l'exposition *Gouaches et toiles d'André Lanskyoy* à la galerie Jeanne Bucher. Lanskyoy se souvenait de ces circonstances :

*Notre première rencontre s'est produite à la galerie Jeanne Bucher. Première impression désagréable. Il s'est approché de dos et m'a frappé sur l'épaule. Chose surprenante pour que le contact ne s'établisse. Mais les paroles qui suivirent étaient plus acceptables, et les relations sont devenues nécessaires, et fréquentes. C'était souvent les communications téléphoniques. De quoi parlions-nous ? Surtout la question de terminaison des tableaux qui nous préoccupait et me préoccupe toujours [...] Souvent il me consultait avant le départ du tableau. Nous parlions aussi du problème de trouver de l'argent.*

Les deux artistes s'observent attentivement à l'époque. Alors que Lanskyoy est déjà complètement abstrait, les essais de Staël sont encore visiblement laborieux mais leur utilisation des couleurs, formes et signes, est quasiment la même. Plus tard, dans les années 1950, Lanskyoy se laisse dépasser par son ami. Tandis qu'il se dirige vers ce que l'on appelle aujourd'hui l'abstraction lyrique – plus dansante, rythmée, avec une pâte allégée où la toile réapparaît dans

#####

<sup>4</sup> Laurence Bertrand-Dorléac, *Après la guerre*, Galimard, Paris, 2010, p. 61-61.

le fond –Staël devient beaucoup plus radical en utilisant des aplats beaucoup plus larges et épais qui font respirer la toile. Lansky remarquait à l'époque ce progrès rapide du jeune russe :

*Pour N. de Staël la lumière était le problème prédominant et décisif. C'est là qu'il gagnait la partie. D'après ce qu'il me disait, la lumière affirmait et décidait de la réussite après longue et pénible lutte [...] Je ne suis pas en désaccord avec ceux qui lui donnent la première place entre les peintres de dernière génération. Personne comme lui ne s'est jeté dans l'abîme sans réserve et réalisé la réalité dans toute sa grandeur.*

### *Confrontation transatlantique*

Dans les années 1940, alors que se forme le cercle d'artistes de la galerie Jeanne Bucher qui font ensemble leur chemin vers l'abstraction, les peintres américains – Jackson Pollock, Marc Rothko, Barnett Newman – font des découvertes parallèles. Les jeunes créateurs des deux côtés de l'Atlantique, bien que leurs chemins vers l'abstraction soient fort différents, ont souvent les mêmes références, comme l'exposition des *Nymphéas* de Monet<sup>5</sup> ou les découvertes des surréalistes.

Contrairement à ce que certains chercheurs semblent considérer comme allant de soi, ni juste après la guerre, ni non plus dans les années 1950, le transfert de la capitale mondiale de l'art de Paris à New York et la primauté américaine dans le champ artistique international sont loin d'être des évidences ou des faits accomplis ; on pourra en parler seulement à partir de la Biennale de Venise de 1964. Les années 1940-50 constituent plutôt un temps des confrontations dont nous aimerions poser ici quelques dates importantes.

En 1944, Lansky signe un contrat avec la galerie Louis Carré qui deux ans plus tard ouvre une filiale aux États-Unis pour exporter et promouvoir les peintres français. La même année, a lieu la première exposition de l'art américain dans un musée européen : *American Painting from the 18th Century to the present day* à la Tate Modern de Londres. En avril 1947, le marchand newyorkais Samuel Kootz organise la première exposition de l'art américain en France : *Introduction à la Peinture Moderne Américaine* (William Baziotes, Romare Bearden, Byron Browne, Carl Holty, Adolph Gottlieb, et Robert Motherwell) à la Galerie Maeght. Il faut noter qu'il s'agit d'une exposition dans une galerie et non pas dans un musée, car pour qu'un musée français expose un peintre américain, il faudra attendre 1968 pour y voir Rothko, 1971 pour De Kooning et Gorky ; et 1972 pour Pollock. Selon Kootz, l'objectif n'était d'ailleurs pas de

#####

<sup>5</sup> Voir l'exposition récente à l'Orangerie *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet.*

familiariser le public français à ces artistes, mais au contraire, de leur donner le cachet parisien afin de convaincre les collectionneurs américains d'envisager d'acheter leurs œuvres. Par conséquent, il a publié des annonces majoritairement dans les journaux américains, bien que la plupart des lecteurs n'auraient pas pu la visiter. Plus intéressé par récolter le bénéfice du spectacle chez lui, le marchand américain n'a pas pris personnellement la charge de l'exposition, mais laissa plutôt Aimé Maeght s'en occuper. L'exposition fut d'ailleurs un échec commercial et critique du côté français qui trouvait que ces peintures étaient trop influencées par les maîtres européens : Picasso, Klee, Miró, et qu'elles manquaient d'identité nationale – alors que celle-ci ne fut pas du tout recherchée par les auteurs américains qui mettaient en valeur avant tout l'individualité de chacun des artistes.

En 1948, l'artiste Georges Matthieu tente d'organiser, en France, une première confrontation entre la peinture américaine et française, en proposant les œuvres de De Kooning, Gorky, Pollock, Reinhardt, Rothko et Russel mais l'exposition ne verra jamais le jour.

En 1950, Louis Carré organise dans sa galerie newyorkaise l'exposition *Advancing French Art* avec Hartung, Lansky et Staël (augmentée d'autres peintres, dont Soulages : cette exposition voyagera par la suite dans d'autres villes américaines). La même année a lieu la première confrontation en Amérique organisée par Léo Castelli à la galerie Sidney Janis (New York) sous le titre *Young French & USA Painters*. Cette exposition juxtaposa les noms de Soulages et Kline, Lansky et Pollock, Cavallon et Coulon, Dubuffet et De Kooning, Rothko et Staël, Bazaine et Tobey, Uzac et Tomlin, Matta et Gorky, Wols et Brooks. Lansky y est envoyé en tant que chef de file de la première génération des peintres d'abstraction lyrique, le fer de lance dans la confrontation avec les peintres américains. Un an après cette première confrontation, est initiée, en France, par Georges Mathieu et Michel Tapié l'exposition *Véhémenances contemporaines*, à la galerie Nina Dausset, qui est néanmoins beaucoup plus modeste que son pendant outre-Atlantique, se résumant à seulement trois peintres américains : De Kooning, Pollock et Russel.

En 1951 un numéro spécial de la revue *Art d'aujourd'hui* est entièrement consacré à l'art américain, il contient un long reportage de Michel Seuphor sur son voyage de l'autre côté de l'Atlantique et sur ses découvertes.

### *Conclusion*

L'exposition chez Sidney Janis peut être considérée comme la première bataille perdue par les Français dans leur lutte contre les Américains pour la primauté dans le champ artistique

international. En 1950, quand les Américains s'emparent de l'abstraction lyrique, l'histoire de l'art prend un tournant. Les Américains entreprennent les choses avec envergure et fraîcheur face auxquelles, les Français de la deuxième école de Paris, se trouvent désarmés. Ils sont toujours ancrés dans les canons de la peinture du début du XX<sup>e</sup> siècle, alors que les Américains se projettent déjà vers le futur, s'affranchissent complètement de la figure et de la manière classique de peindre. Rothko abandonne presque complètement la matière – ses toiles sont couvertes de couleurs vibrantes, mais quasiment dématérialisées tant la couche de la peinture est fine –, avec elles, nous rentrons dans la sphère du pur spirituel. Chez Pollock, au contraire, le sujet disparaît entièrement dans la matière et le geste. Le résultat de la lutte n'est pourtant définitif que quatorze ans plus tard, quand Robert Rauschenberg remporte le premier prix à la Biennale de Venise, après des années de domination française.

Ce qui toutefois est trop souvent négligé, est l'apport décisif de Lanskoy qui, avec Staël, fut le pionnier de la deuxième École de Paris. Il montra aux artistes non surréalistes qui se trouvaient dans une impasse, dans les années 1930, la voie vers une abstraction autre que géométrique. C'est pour cette raison, qu'en 1950, il se trouve être le fer de lance de la galerie Louis Carré aux États-Unis et de l'abstraction française. C'est lui, et non par exemple Soulages, qui y est directement confronté à Pollock, le plus prometteur de sa génération. La juxtaposition de leurs tableaux constitue vraiment le point culminant de cette première confrontation transatlantique.