



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 6, Juin 2008
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.4308>

Jean Grenier, un critique d'art français

Ivanne Rialland

Jean Grenier, *Une attention aimante. Écrits sur l'art (1944-1971)*, textes choisis et édités par Patrick Corneau, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Critique d'art », 2008, 320 p.



Pour citer cet article

Ivanne Rialland, « Jean Grenier, un critique d'art français », Acta fabula, vol. 9, n° 6, Relectures & rééditions, Juin 2008, URL : <https://www.fabula.org/revue/document4308.php>, article mis en ligne le 25 Mai 2008, consulté le 19 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.4308

Jean Grenier, un critique d'art français

Ivanne Rialland

Ce sixième volume de la collection « Critique d'art » des Presses Universitaires de Rennes propose une anthologie des textes de critique d'art de Jean Grenier parus entre 1944 et 1971 dans des journaux ou des hebdomadaires d'actualités (*Combat*, *L'Express*), des revues (*Preuves*) ou des revues d'art, telles *Derrière le miroir* ou *L'Œil*. Patrick Corneau, qui a choisi les textes et écrit la préface, en s'appuyant entre autres sur le legs fait en 1984 par Marie Grenier à la Bibliothèque nationale, met ainsi à disposition un nouveau pan de l'œuvre de Jean Grenier qui éclaire l'élaboration de sa pensée esthétique. Il faut en effet rappeler, à la suite de Patrick Corneau, que Jean Grenier n'est pas que le professeur de Camus : il a produit une œuvre diversifiée, comprenant à la fois des essais et des romans, et a occupé à partir de 1962 et jusqu'à sa retraite en 1968 la chaire d'esthétique et de sciences de l'art en Sorbonne. Si l'on peut regretter que Patrick Corneau passe trop allusivement sur la pensée philosophique de Jean Grenier, qu'il considère connue du lecteur, pour se concentrer sur sa réflexion sur l'art, il résume celle-ci avec élégance, en esquissant la genèse de son regard et les particularités de son goût, qu'il insère dans l'époque. Les dernières belles pages de la préface sur le style de Jean Grenier, qui est tout à la fois une écriture, un style intellectuel et un regard, parviennent avec beaucoup de justesse à définir cette « attention aimante » que le lecteur voit ensuite à l'œuvre tout au long de l'anthologie.

Cependant, le choix de laisser lire cette œuvre sans autres notes que celles de Jean Grenier, s'il laisse découvrir ce style, cette pensée sensible qui survit sans dommage à la décontextualisation de ces chroniques, pose en même temps la question de cette décontextualisation. Elle entre en effet en contradiction avec le classement des textes, regroupés à la fois par organe de publication et par date¹, qui met l'accent, avec raison, sur la double dépendance de la critique d'art envers l'actualité artistique et le périodique qui l'accueille : les chroniques fournies à *L'Express* sont courtes, destinées à un public large, les articles de *L'Œil*, construits pour la plupart sur le modèle canonique « La vie et l'œuvre » sont beaucoup plus longs et plus dégagés de l'actualité immédiate, tandis que ceux de *Preuves*, qui constituent, et de loin, le corpus le plus important, font eux aussi la chronique des expositions, mais

¹ On peut relever quelques bizarreries dans l'ordre chronologique, dont l'une sans doute due à une interversion : les textes de *La Galerie des arts* (1964-1971) sont le troisième ensemble alors qu'ils constituent les textes les plus tardifs.

en multipliant les réflexions de portée générale sur l'histoire de l'art ou l'esthétique. Aux contraintes exercées par le support et l'actualité se combine bien sûr la temporalité de l'œuvre de Grenier elle-même, et l'on peut ainsi remarquer qu'à partir de 1960, dans *Preuves*, les titres des articles tendent à mettre l'accent sur une problématique générale : « Le problème de la création », « L'objet », « La ressemblance I et II ». Seule la connaissance complète des articles de Jean Grenier permettrait bien sûr de confirmer ces tendances.

En outre, l'absence d'appareil critique rend quelques articles difficilement compréhensibles par un non-spécialiste. Le cas le plus flagrant est celui du premier texte de l'anthologie : « La peinture du désespoir », publié dans *Combat* le 6 octobre 1944. Le sous-titre « Au Salon d'Automne I » permet de situer le propos, mais une note historique rapide sur les débats qui ont entouré ce premier Salon de la Libération permettrait de comprendre mieux la mise en avant de la question de l'humain qui hante toute l'après-guerre. Malgré le panorama artistique rapidement brossé dans la préface, il manque des précisions sur l'entrée sur la scène artistique du réalisme socialiste et la place qu'y a tenue Fougeron, sur l'informel ou le tachisme promu par Michel Tapié et Charles Estienne, bref, sur les querelles qui agitent la scène artistique et qui affleurent dans les textes de Grenier. Son refus, bien souligné par Patrick Corneau, de la polémique, son goût de la mesure, font justement qu'il reste allusif sur ces points qui forment des zones obscures pour le lecteur.

Il ne s'agissait certes pas d'alourdir les textes de Grenier par tout un dispositif savant, même si l'on peut regretter l'absence d'une bibliographie complète des critiques d'art de Jean Grenier qui aurait fait de cette anthologie, d'une lecture très agréable, également un outil de référence. Mais ainsi faite, une fois passée l'introduction, elle a l'avantage de laisser le lecteur libre de rêver sur l'approche sensible, souvent très stimulante, que propose Jean Grenier sur nombre de questions esthétiques. Il analyse par exemple avec finesse le goût moderne pour le primitif qu'il rapproche de la fascination ancienne pour l'Antique :

L'art primitif : on le cherche maintenant dans les dessins d'enfants après l'avoir cherché dans les peintures naïves ; perpétuel besoin de rajeunissement qu'a si bien symbolisé Faust à l'aurore des temps modernes. La religion primitive des tabous et des totem, la vie primitive des scouts et des chasseurs de chevelures, la littérature primitive du rêve et de l'écriture automatique, la musique nègre, autant d'illusions, bien entendu, mais d'illusions fécondes qui jouent le même rôle à notre époque que l'adoration de l'antique autrefois. (« À propos de Gauguin », *Combat*, n° 167, 21 septembre 1944, p. 49)

Il livre, dans l'une de ses rares digressions en dehors du domaine de l'art (« Notre responsabilité », *Preuves*, mai 1959), une belle méditation sur le journal qui offre aux passagers du métro à la fois la possibilité de sortir de soi, mais aussi de se plonger dans le mouvement du monde. Son attention au mot juste, que souligne Patrick Corneau, lui fait trouver enfin, pour penser l'historicité de l'art, une opposition très stimulante entre les deux métaphores du « courant » et du « climat » qu'il faut largement citer :

Lorsqu'on parle de « courant » on pense à la marche de l'histoire, au « sens » de l'histoire, au « progrès », etc. à tous ces attributs sous lesquels nous apparaît le dieu moderne que l'on gratifie avec raison d'une majuscule : l'Histoire. Et lorsqu'on qualifie ce courant d'irrésistible, on ajoute encore à son infaillibilité et à sa toute-puissance. L'on tombe alors dans cette conception hégélienne qui est venue à nous jusqu'à Sartre et qui est responsable de toutes les sottises que l'on a pu dire sur ce qui est « moderne », sur ce qui est « avancé » et « d'avant-garde ». Or ce sont des alibis providentiels que ces appellations-là. L'absence de talent y trouve son refuge quand l'artiste est jeune, aussi bien qu'elle trouve une protection dans la « tradition et le « bon sens » quand il est vieux.

En revanche, la métaphore de « climat » signifie qu'une plante ne peut vivre et se développer que si elle est en harmonie avec une certaine température moyenne, à une certaine latitude et altitude. Elle a un sens géographique plutôt qu'historique. Elle indique que le peintre ne peut pas se passer non seulement de la société passée (c'est elle qu'on appelle faussement la Nature, parce qu'on voit la Nature avec les yeux des hommes qui l'ont vue avant nous) mais de la société présente et de la société future, celle qui est déjà préfigurée dans la société actuelle. (« Le courant et le climat », *Preuves*, mai 1960, p. 189-190.)

Il critique là avec beaucoup de justesse la logique avant-gardiste qui fait de la « modernité » un critère terroriste d'évaluation esthétique : encore une fois — et de façon tout à fait représentative de sa démarche critique — il articule une problématique générale avec une question d'actualité, puisque la remarque prend toute sa pertinence dans le cadre de la « querelle des abstractions » où il faut être non-figuratif ou n'être pas artiste — l'inverse étant bien entendu tout aussi juste pour l'autre camp, réalistes traditionalistes et réalistes socialistes assemblés.

Cette conception climatique de l'histoire, ou, pour filer la métaphore de la plante, cette conception de l'histoire comme *biotope* attire l'attention sur la référence constante à l'époque, qui nourrit le travail du (bon) peintre sans la déterminer. Ainsi, l'œuvre de Borès « doit beaucoup à l'époque » mais « n'est prisonnière d'aucune théorie de l'époque » (p. 130). On pourrait multiplier les exemples, cette formule ayant pour elle de pouvoir s'appliquer à Jean Grenier. Celui-ci en effet, tout en

s'écartant des polémiques pourtant très vives de l'après-guerre et des années cinquante, propose une vision de l'art très marquée par ce climat et qui, même, alors que New York est en train de voler l'idée de l'art moderne, pour reprendre la formule de Serge Guilbaut², propose une idée française de l'art, qui rend compte de l'abstraction qui sort de la deuxième guerre mondiale. Ceux qui apparaissent comme l'avant-garde au sortir de la guerre sont en effet les « Jeunes peintres de tradition française », dont le chef de file est Jean Bazaine et qui allient la couleur fauve avec la rigueur cubiste. Les maîtres de la peinture moderne, outre Picasso, sont désignés en conformité avec cette esthétique et Villon prend alors — comme dans les textes de Jean Grenier — une importance toute particulière pour avoir conjugué le cubisme avec la couleur. Très vite, ces peintres, comme le souligne Laurence Bertrand-Dorléac³, sont balayés par les abstraits géométriques puis lyriques qui vont occuper la place de l'avant-garde. Ces peintres sont répartis alors entre figuratifs (Lapicque, Pignon) et abstraits (Manessier, Bazaine, Estève) et paraissent perdre leur spécificité. En refusant le sectarisme abstrait ou figuratif, en posant deux critères d'évaluation — la rigueur et le sentiment —, en s'attachant à la couleur, Jean Grenier fait cependant apparaître la perception continuée depuis 1944 d'une non-figuration à la française issue de cette esthétique de l'après-guerre, qui constituerait un courant original au sein de la « nouvelle école de Paris » et pour lequel on a pu forger le terme de « paysagisme abstrait » : le terme de « génération sacrifiée » qu'emploie Laurence Bertrand-Dorléac à propos des Jeunes peintres de tradition française paraît alors pour le moins exagéré.

Il est ainsi tout à fait frappant que les rares attaques de Jean Grenier portent sur l'informel, reniement complet de la discipline cubiste⁴, et qu'il réaffirme jusque dans les années soixante le statut de Paris comme capitale des arts. Tout en tâchant d'en rendre compte de façon compréhensive, il s'étonne également, à la fin des années cinquante, de l'apparition d'un néo-impressionnisme allant à rebours des préoccupations cubistes qui ont porté la révolution picturale du début du siècle⁵. Il met toutefois en avant, autre trait d'époque, le primat de la relation à la Nature dont il s'agit de transcrire les forces créatrices plutôt que les apparences, qui lui font préférer, d'une part, la non-figuration (tout en saluant le réalisme d'un Bernard Buffet), d'autre part ce terme à celui d'abstraction. Il compare la peinture

² Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée de l'art moderne*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2006 (1983).

³ « Participant du nouveau climat artistique parisien dominé par le débat divisant abstraction et figuration, leur statut d'avant-garde ne tardera pas à être remis en question et leur "non-figuration" (lorsqu'ils s'étaient engagés dans cette voie), jugée par la critique radicale pro-abstraite, trop timorée ; par les défenseurs d'un art anti-historique et de création pure, inféodée à une tradition et à une modernité raisonnable désormais "dépassée". En d'autres termes, ces *Jeunes peintres de tradition française* font partie d'une génération sacrifiée, née avec le siècle et coincée entre le déclin du Cubisme et les expériences radicales d'une peinture abstraite dont ils n'avaient pas suivi la longue genèse. », Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris 1940-1944. Ordre national. Traditions et modernités*, préface de Michel Winock, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art », 1986, p. 201.

⁴ « On comprend alors combien Estève peut être éloigné des "informels", combien il peut leur être opposé ! Il ne peut se satisfaire ni de quelque chose qui soit venu rapidement ni de quelque chose qui soit tout de suite accompli. Autrement dit, il ne croit ni à la valeur du *précoce*, ni à la possibilité de la *communio*. Il n'est ni pour l'instantané, ni pour l'effusion. », « Vitraux d'Estève », *XXe siècle*, n° 12, mai-juin 1959, p. 253.

⁵ Voir, notamment, « Une nouvelle esthétique ou la conjuration de Claude Monet », *Preuves*, décembre 1959, p. 179-182.

contemporaine avec la peinture chinoise, et, dans le même mouvement, souligne sa spécificité. Alors que la peinture chinoise cherche à capturer la Nature grâce à des signes codés, accessibles à toute la société, c'est pour l'homme occidental une « effusion romantique et individualiste » (p. 194) qui lui permet d'exprimer l'âme du monde, pour emprunter une expression schellingienne, en même temps que la sienne propre.

Usant des comparaisons et des *distinguo* pour mieux dire à la fois les lignes de force d'une époque et la singularité de chaque artiste baigné dans ce « climat », Jean Grenier fait bien preuve, tout au long de cette belle anthologie, de « l'attention aimante » définie par Patrick Corneau dans sa préface. Il faut souligner l'importance de l'entreprise menée par les Presses Universitaires de Rennes, en rendant accessible une critique de presse qui donne son mouvement à l'histoire de l'art. Sa connaissance permet en outre de détruire l'illusion d'optique qui entoure souvent les écrits sur l'art des écrivains, dont on tend à surestimer, par ignorance du contexte, l'originalité formelle ou intellectuelle. La richesse de la critique d'art des années cinquante, où émerge une critique d'art de philosophes et de spécialistes tandis que foisonne une critique de poètes qui jette ses derniers feux, fait souhaiter la multiplication de ces entreprises éditoriales dont nos critiques ici ne visent qu'à souligner la nécessité.

PLAN

AUTEUR

Ivanne Rialland

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : ivanne.rialland@free.fr