

David RYBAK

Rubika: École d'excellence en Design, Animation et Jeu Vidéo, Valenciennes

AD REINHARDT: LES CARTOONS AVANT 1946

La rigueur et l'exigence dont Reinhardt a fait preuve dans sa peinture contrastent symétriquement avec la mauvaise foi et le mépris qui percent dans ses collages et bandes dessinées.

Alain Cueff

In jokes begins responsibilities

W.B. Yeats

On connaît Ad Reinhardt pour sa peinture, particulièrement ce monochrome noir répété pendant des années, à la fin de sa carrière. Ce travail acharné a donné lieu en 1966 à une rétrospective au Jewish Museum de New-York, qui apparaît, après la mort de l'artiste l'année suivante, comme son acte de bravoure et son testament.

L'autre raison de la notoriété de Reinhardt est l'impact décisif qu'il a eu sur les artistes conceptuels américains (ce n'est pas un hasard si ses deux premiers biographes, Lucy Lippard et Michael Corris sont d'anciens d'Art & Language). Il n'y a en effet qu'un pas à franchir pour dire que, chez Reinhardt, c'est l'idée de la peinture qui fait œuvre, ce qui explique le bon mot de Lawrence Weiner: "the idea of a Reinhardt is always more exciting than a Reinhardt."¹ Qu'il compte Joseph Kosuth parmi ses anciens élèves ne fait que renforcer cette image.

Mais à côté de la peinture, il existe tout un pan bien moins connu de l'œuvre de Reinhardt:

ses dessins. En langue française, au moment de la rédaction de mon mémoire sur le sujet, en 2011, aucun article ne se penchait encore sur la question, tout au plus était mentionnée leur existence avec, parfois, une petite reproduction... Outre-Atlantique, il existait un peu plus de publications, dans le sillage de l'excellent *The Art Comics and Satires of Ad Reinhardt* de Tom Hess, mais cet ouvrage n'analyse en fait que les dessins de la dernière période de l'artiste, les cartoons réalisés pour *PM*² qui ne sont que la partie visible de l'iceberg. D'après la Fondation Ad Reinhardt, le fond graphique de l'artiste contient plusieurs milliers de documents. L'artiste a eu en effet une pratique particulièrement prolifique entre 1935 et 1946 où l'illustration était à la fois un gagne-pain et un moyen de servir son engagement politique. Si les dessins de la série des *How to Look at* sont le mieux documentés, c'est qu'ils correspondent le mieux à l'image qu'on a voulu conserver de lui. Ces dessins, d'une radicalité affirmée, ne traitent que d'art. Ils collent

donc à l'idée que l'on se fait de Reinhardt, résumée en ces termes par Donald McConathy:

Depuis 1953 et jusqu'à sa mort, il n'avait peint que des peintures noires, une absurdité qui mettait en rage et effrayait le monde de l'art new-yorkais. On l'avait baptisé le "Moine noir," par allusion à cette unité d'intention de sa peinture. Ses affirmations dogmatiques, rédigées avec un détachement lucide et ironique, étaient souvent imprimées, notamment dans *Art News*, dans des caractères presque illisibles tant ils étaient petits, comme s'il s'était agi de notes de bas page, commentant, depuis une autre planète, la conjoncture le long de l'Hudson. Il se mêlait de tout et n'était pas dans le ton, trouvait-on. Pour Mark Rothko, l'académisme de Reinhardt devenait anathème. Les plaisanteries qu'il s'échangeait avec Barnett Newman devaient les conduire devant les tribunaux. Pour son marchand de tableaux Betty Parsons, ses cartes postales acides, souvent avec d'amusantes calligraphies, qui s'empilaient sur son bureau étaient devenues exaspérantes.³

A contrario, les dessins politiques réalisés pour la revue universitaire *The Columbia Jester*, puis pour le magazine d'extrême gauche *New Masses*, font apparaître un Reinhardt proche du parti communiste et activiste politique. C'est cette face cachée du personnage, la nature de ses engagements et de ses premières productions graphiques que nous aborderons ici.

Après un diplôme à la Newtown High School à New York, Reinhardt est admis à la Columbia University de New York. Un choix surprenant pour un jeune homme issu de milieu populaire. Les humanités sont en effet une voie plus dangereuse que les arts appliqués qui garantissent un métier, d'autant que Reinhardt était accepté comme boursier à la Pratt Institute. Son choix est d'autant plus 'osé' que l'époque

n'a rien d'optimiste. Les États-Unis traversent alors la grande dépression et le *New Deal* de Roosevelt n'a pas encore porté ses fruits. Pendant ses années d'études, Reinhardt a recours à son talent d'illustrateur et de graphiste pour subvenir à ses besoins d'étudiant. C'est l'époque où de nombreux artistes gagnent leur pitance en tant que graphistes, comme Kurt Schwitters que Reinhardt place comme un pilier au fondement de son arbre généalogique de 1961 (figure 2), qui gagnait sa vie comme typographe. Ce passage à Columbia sera marquant pour Reinhardt qui conservera toute sa vie un profond respect pour l'université et la pédagogie (il sera lui-même professeur une grande partie de sa vie).

Un événement fondamental dans la construction de sa pensée est alors sa rencontre avec Meyer Schapiro. Tout jeune professeur d'histoire de l'art, Schapiro fait à cette époque l'éloge du modernisme européen en général et du cubisme en particulier et s'attache à une lecture marxiste de l'histoire de l'art;⁴ dans le premier arbre généalogique de la série *How to Look at*, ce sont d'ailleurs Picasso, Braque et Matisse qui se trouvent à la base du tronc (figure 1). Schapiro s'intéresse à la place particulière qu'a l'artiste dans le système capitaliste et au rôle qu'il peut jouer dans la lutte des classes (on pourra noter que l'on retrouvera dans les dessins tardifs de Reinhardt une critique du marché de l'art, dans laquelle on peut voir un héritage de son passé anticapitaliste). Schapiro a une double influence sur Reinhardt, il le familiarise avec les avant-gardes européennes (très peu en vogue alors aux États-Unis) et lui montre comment l'artiste peut intégrer des mouvements révolutionnaires, idées auxquelles Reinhardt, fils de représentant syndical, prolétaire au sein d'une université d'élite (Columbia fait partie de la fameuse *Ivy League*), ne peut qu'être sensible. Il est intéressant de noter que le chemin des deux hommes se croise à maintes reprises, et qu'ils contribueront tous deux à la revue d'extrême gauche *New Masses*.

Columbia Jester et les dessins

politiques, 1932-1935

Mais auparavant, Reinhardt a d'abord été, de 1932 à 1935, dessinateur pour la revue étudiante le *Columbia Jester*⁵ (littéralement 'Bouffon de Columbia'). La plupart des documents étudiés dans cet article proviennent du *scrapbook* des années étudiantes de Reinhardt, numérisé en 2010 par les *Archives of American Art*.⁶

Le dessin reproduit en figure 3 a provoqué un scandale, aussi bien sur le campus qu'à l'extérieur.⁷ Il s'agit d'une caricature du président de l'université de Columbia, Nicholas Murray Butler, armé d'une matraque et entouré d'une ribambelle de tout jeunes enfants qu'il s'apprête à frapper. Le dessin est légendé *Child Labor Amendment*⁸ et fait référence à l'actualité politique: en mars 1931, M. Butler est reçu par le *New York State Senate Judiciary Committee* qui conduit alors des audiences sur la question du travail des enfants. Le président de Columbia s'est opposé à l'amendement interdisant le travail des mineurs avec un argument caractéristique de l'idéologie républicaine américaine: tout contrôle de l'État est une entrave à la liberté d'entreprendre de chacun: de quel droit priver les mineurs de travail? Le dessin est aussi efficace que simple, le regard vide du directeur tourné vers le lecteur et la pose de son bras gauche tombant lui donne des airs de primate. Il démonte toute l'argumentation de Butler en rappelant ce qu'est un enfant. Comment prétendre que ces bambins seraient en mesure d'exercer une quelconque 'liberté personnelle' et/ou d'imaginer leur envie de travailler? Voici la radicalité du jeune Reinhardt, qui a alors à peine vingt ans: malgré sa situation d'étudiant précaire, il n'hésite pas à s'attaquer frontalement au doyen de son université. De plus, Butler est une personnalité qui jouit d'une excellente réputation, il restera président de l'université quarante-quatre ans; et recevra le prix Nobel de la paix cette même année.⁹

Dans un premier temps, le dessin est censuré par le *Jester*, mais après sa publication par le *Columbia Spectator* (un autre journal universitaire), le dessin est repris dans de nombreuses parutions locales, la censure première ne faisant qu'accroître la curiosité autour du cartoon. Reinhardt ne s'arrête pas à ce premier coup d'éclat. Rapidement il devient un des plus importants activistes de son campus. Il réussit à être nommé rédacteur en chef du *Jester* et se présente pour devenir délégué au *student board* avec comme programme la fin de la censure, la réduction des frais d'inscription, le rapprochement avec les mouvements pacifistes et la suppression des fraternités. Ces organisations, historiquement des sociétés secrètes, datent des premières universités du temps des treize colonies. Elles avaient pour objectifs aussi bien de former au mieux les étudiants que de créer un espace de libre discussion, dans un contexte de domination britannique. L'admission donne lieu à un serment, et ses membres le restent à vie. Après l'indépendance, l'existence des fraternités devient publique, mais elles conservent les rituels construits précédemment, inspirés de ceux de la franc-maçonnerie. Ces organisations sont régulièrement critiquées pour leur rôle dans la perpétuation des rapports de domination, puisque rares sont ceux qui peuvent les intégrer, et qu'elles permettent aux plus privilégiés d'accéder à des réseaux d'entraide. Du temps de Reinhardt, pour entrer dans la plupart des fraternités, il fallait être un homme, blanc et de religion catholique; en réaction se forment des fraternités juives ou afro-américaines, ainsi que des sororités. La sélection s'opérait également sur une base économique, de fait, puisque rejoindre une fraternité avait un coût d'adhésion (les plus anciennes et prestigieuses disposaient de leurs bâtiments et logeaient leurs membres).

Dans le *scrapbook* de Columbia de Reinhardt se trouve un article qui liste les neuf points pour une interdiction des fraternités parmi lesquels nous retiendrons en particulier les points suivants:

Nous croyons :

(...) Que les fraternités établissent un ensemble de valeurs qui peuvent être préjudiciables tant pour l'université que pour les étudiants.

Que le fait que les fraternités utilisent la politique universitaire dans leurs propres intérêts claniques est un mal inhérent au système des fraternités.

Que les fraternités sont indûment coûteuses et entraînent l'exclusion d'étudiants pauvres mais méritants (...).

Que la médiocrité plutôt que l'excellence académique est l'objectif de la fraternité, dans la mesure où les conditions de vie en fraternités ne favorisent pas le développement intellectuel.¹⁰

Reinhardt produira le dessin reproduit en figure 4, dans lequel on retrouve sous formes de saynètes, les reproches d'oisiveté et de domination sociale faites aux *greeks* (les *greeks* ou encore la *greek life* étant l'appellation commune des fraternités sur les campus, du fait qu'elles ont pour noms des acronymes en alphabet grec).

Les engagements et le talent de dessinateur, amènent Reinhardt à collaborer avec d'autres publications. Et c'est ainsi qu'il fait la couverture de *Students Fight War*¹¹ édité par la *National Student League*.

L'histoire de la *National Student League* (NSL) donne une idée du climat qui pouvait régner alors dans les universités américaines et de l'importance que les associations d'extrême gauche y ont eu avant la guerre. Le mouvement se forme en 1931 pour soutenir les étudiants du *City College of New York* en lutte contre leur direction qui leur interdit la publication d'un magazine, engagé à gauche, intitulé *Frontiers*. L'ampleur du mouvement, composé de 11 groupes sur 7 campus différents, est telle que, ce qui n'était jusque-là que le *New York Intercollegiate Student Council*, devient la NSL à l'hiver 1931. En 1932 (l'année où Reinhardt commence ses études supérieures), la NSL se bat de nouveau contre l'administration,

cette fois de Columbia. Reed Harris vient d'être renvoyé de l'université pour un éditorial dans le *Columbia Spectator*, ce qui prouve que ce type d'engagement était loin d'être sans conséquences. Est alors organisée la première grève étudiante de la décennie, et après un long bras de fer, Harris réintègre l'école. Ce ne sera malheureusement pas le fin mot de l'histoire puisque ses engagements de jeunesse finiront par coûter à Reed Harris son poste au ministère des affaires étrangères. Devenu fonctionnaire dans les années 1950, il sera persécuté par McCarthy qui obtiendra sa démission à cause de ses écrits.

Pour revenir à notre dessin, en 1934 et 1935 la NSL organise une *National Student Strike Against War*, le 13 avril, date de l'entrée des États-Unis dans la première guerre mondiale.¹² Dans le dessin de Reinhardt on voit les jeunes diplômés qui sortent de l'université pour aller directement rejoindre l'armée. La partie de gauche est consacrée à l'université avec son fronton néo-classique typique, au-dessus duquel trône le drapeau américain et des formes qui font penser à des lauriers. Dans l'encadrement des colonnes se trouvent deux grands personnages, le doyen en costume et haut de forme, et un autre qui porte le costume traditionnel des nouveaux diplômés. Trois étudiants descendent les marches de l'université. Le président leur tend les diplômes d'une main, de l'autre, il jette les livres. Nos trois personnages marchent vers la droite de l'image où se trouvent sabres, fusils et canons. Deux autres grands personnages se tiennent aussi ici, en symétrie de ceux de l'université, un homme en costume qui est à proprement parler le négatif du premier – le costume noir devient costume blanc – et il est cette fois accolé à un soldat géant équipé d'un masque à gaz et d'un casque, caractéristiques de la première guerre mondiale. Derrière ces deux figures émerge une architecture d'où pointent de grands canons. En suivant les lignes qui se dessinent dans le ciel, on distingue facilement une croix gammée blanche sur fond noir. L'idée est claire, il s'agit de dénoncer l'université qui ne forme plus des savants, mais fournit de la

chair à canon aux armées, comme l'expliquait Reed Harris dans son livre *King Football*.¹³ Le style du dessin, qui utilise intelligemment forme et contre-forme, dessin en positif et en négatif, donne la sensation qu'université et armée ne sont finalement que deux faces d'une même pièce. La récurrence du personnage en costume devient alors l'image à la fois de l'homme politique, du président d'université et du banquier de Wall Street, que l'université avec ses colonnes et son chapiteau rappelle forcément. L'idée du négatif est aussi présente dans le ciel où l'on trouve de chaque côté un drapeau américain en négatif parfait cette fois, avec une inversion du noir et du blanc mais aussi de gauche et de droite.

La présence de la croix gammée laisse perplexe. Symbole nazi, il joue déjà ici le rôle d'image du fascisme absolu. Ce ne serait pas perturbant si l'objectif du dessin était de sensibiliser face à la menace hitlérienne. Or il n'en est rien. On a plutôt affaire à un amalgame entre les États-Unis et son armée, d'une part, et les régimes fascistes, d'autre part. En cela Reinhardt suit tout à fait les idées du parti communiste selon lequel la guerre (la première mais aussi celle qui risque peut-être d'advenir) est par essence impérialiste. Il s'agit de conflits qui opposent les classes dirigeantes entre elles et dont les prolétaires sont victimes. Ces derniers ont donc toutes les raisons de s'y opposer.

Dans les pages suivantes du carnet de Reinhardt, on trouve cette autre couverture réalisée pour le *Jester*, qui explicite encore un peu plus cette idée. Le dessin n'est ni légendé ni daté, mais en acceptant l'idée que Reinhardt range ses productions de manière chronologique, il daterait de 1935. On y voit, mis sur un même plan Hitler, Mussolini, Roosevelt, Butler,¹⁴ Huey Long¹⁵ et Hoover¹⁶ (certains des personnages sont facilement reconnaissables, pour les autres nous nous fions à la lecture donnée par Thomas Hess). L'organisation de l'image crée un motif de croix gammée. Au centre, la tête de Roosevelt est entourée à droite par un canard, à gauche par un lapin et en haut par l'aigle (symbole de

la NRA¹⁷). La branche de gauche est dessinée par les portraits Hitler-Mussolini-canard, celle du haut par l'aigle et un groupe de deux petits soldats, celle de droite par le lapin-Hoover-Long et celle du bas par Butler et un nouveau tandem de soldats. Soldats et animaux créent une symétrie qui rend la croix plus visible. Dans le coin inférieur droit, loin du motif central, on trouve une allégorie des trois singes : ceux qui ne voient rien, n'entendent rien et ne disent rien. Ils portent des toques de diplômés et représentent donc, certainement, les étudiants. Plus présent que dans le dessin précédent, l'amalgame est ici véritablement le moteur et le ressort comique du dessin. Il est au moins de triple nature, que l'on peut expliciter en allant du plus général au plus particulier.

L'amalgame, d'abord, entre les fascistes et les hommes politiques américains, et plus spécifiquement le rapprochement Hitler-Roosevelt, côte à côte sur la même ligne.

L'amalgame, ensuite, entre tous les dirigeants politiques, Roosevelt avec Hoover, son prédécesseur à la présidence, et donc entre républicains et démocrates; puis l'amalgame avec Long, un populiste sudiste.

L'amalgame, enfin, presque de l'ordre de la *private joke*, entre tous ces blocs et Butler, le président de l'université.

Blanc bonnet et bonnet blanc, telle semble être la morale du dessin, idée présente également dans le choix du lapin et du canard qui renvoient à un des dessins d'illusion d'optique les plus connus: *Kaninchen und Ente*, devenu par la suite connu comme le canard-lapin de Ludwig Wittgenstein. On retrouve ce même melting-pot d'idées dans un autre document des carnets de Reinhardt, à savoir une photo¹⁸ qui montre des manifestants de l'université Columbia dans le cadre d'une journée d'action anti-guerre. Les

étudiants posent ici avec leurs pancartes et les différents slogans sont bien lisibles.

Au côté des slogans forts compréhensibles tels que *scholarship not battleship*¹⁹ ou *military training is not education*,²⁰ on trouve *unite against imperialism*²¹ ou encore *hands off Abyssinia*.²² Les deux derniers slogans sont particulièrement intéressants, l'un parce qu'il montre bien que le mouvement est en parfaite adéquation avec les grandes lignes fixées par le parti communiste (refus de la guerre impérialiste, on l'a vu), l'autre car il montre que les jeunes activistes ont une bonne connaissance de l'actualité européenne et donc de l'activité des régimes fascistes (*hands off Abyssinia* renvoie à la guerre que mène l'Italie contre l'Éthiopie et la tentative de Mussolini de créer un empire italien). Les milieux d'extrême gauche développent durant cette période une rhétorique où l'engagement américain auprès des futurs alliés n'est pas moins condamnable que les actions belligérantes des régimes nazis et fascistes.

Comme bien d'autres, non seulement Reinhardt ne voit pas les dangers et les exactions des régimes d'extrême droite européenne, mais encore il met sur un même plan les motivations d'un Roosevelt, d'un Hitler ou d'un Mussolini. Pour remettre les choses dans leurs contextes, et mieux comprendre les sentiments de sa génération, il faut se rappeler des pertes humaines considérables de la Première Guerre mondiale, ainsi que l'absurdité que représente alors pour des Américains l'idée d'aller se battre de l'autre côté de l'Atlantique, ce d'autant plus que les États d'Europe ne sont pas perçus comme des démocraties, mais comme des empires coloniaux, tout aussi expansionnistes les uns que les autres. On est néanmoins surpris que soient renvoyés dos à dos des gouvernements de gauche, dont les politiques sociales sont évidentes (voir le *New Deal* aux États-Unis et les réformes du Front populaire en France) et des régimes fascistes d'extrême droite, dont les tendances xénophobes sont déjà connues.

Après avoir vu ces dessins, on ne sera pas étonné qu'une fois diplômé de Columbia, Reinhardt rejoigne le journal *New Masses*, d'abord comme dessinateur, puis comme directeur artistique.

New Masses, 1936-1946

En 1935-1936, Reinhardt passe avec succès son diplôme à Columbia et choisit de poursuivre ses études en peinture. Il étudie alors à la National Academy of Design et à l'American Artists School. Rapidement il trouve "sa voie" et s'engage dans l'abstraction avec des collages et des peintures de petite taille. Dès 1936, année de sa création, il rejoint l'AAA,²³ qui organise des expositions d'art abstrait. De manière paradoxale, alors que c'est à ce moment que débute véritablement son travail d'artiste, c'est probablement aussi la période où il produit le plus de dessins, dont très peu sont connus voir tout simplement visibles. Son activité de cartooniste est alors le moyen parfait d'allier son engagement politique, son désir d'implication sociale et son besoin de gagner sa vie, d'où son entrée dans la rédaction de *New Masses*.²⁴ Le jeune homme est une prise de choix pour le journal: un activiste politique, diplômé d'une prestigieuse université et excellent dessinateur. Sous plusieurs pseudonymes, Reinhardt devient alors un auteur prolifique pour ce journal affilié au parti communiste américain. Ses compétences et sa culture artistique l'amènent même à en devenir le directeur artistique et maquettiste. Il en suit la ligne éditoriale, qui a donc été anti-guerre jusqu'en 1941, avant de faire volte-face et de faire des dessins et collages de propagande pro-Roosevelt durant la période 1941-1946.

Reflète de l'idéologie marxiste du journal, le cartoon reproduit en figure 8 fonctionne en trois étapes dont le principe comique réside dans le concept d'une légende unique, *You're a Menace to Civilization*, pour les trois situations. Il s'opère ainsi un retournement de situation dans une sorte de jeu d'arroseur arrosé. Dans la première

saynète, le roi montre du doigt un personnage, qu'on identifie grâce à la ville derrière lui et au panneau *freeman guild*. Dans la deuxième, c'est le représentant de la guilde qui montre du doigt le patron devant un complexe industriel estampillé *capitalism*. Dans le troisième, c'est le patron qui se retrouve à pointer du doigt l'ouvrier qui, derrière lui, a un nouveau complexe estampillé *socialism*. Cette petite illustration montre avec simplicité et intelligence la lecture marxiste de l'Histoire, qui se construit autour de l'affrontement des classes et du renversement des rapports de domination. Le dessin produit donc évidemment une quatrième vignette dans l'esprit du spectateur, celle où l'ouvrier aura pris le pouvoir sur le patron.

Pour se faire une idée de la ligne éditoriale de *New Masses*, concernant l'actualité européenne de l'époque, voici la description d'un dessin de Crockett Johnson,²⁵ un autre peintre abstrait qui connaîtra le succès en tant qu'auteur de bande dessinée avec sa série *Barnaby*.²⁶ Réalisé lors des heures noires du pacte Ribbentrop-Molotov, on y voit trois personnages, identique en apparence: gras, vêtu d'un costume en queue de pie, d'un haut de forme et d'un masque, seul signe les différenciant, leurs brassards; l'un porte un dollar, l'autre une croix gammée et le dernier une livre sterling. Ce trio, incarnant les États-Unis (ou a minima Wall Street), l'Allemagne nazie et la Grande-Bretagne forme un gang de cambrioleurs prêt à pénétrer un appartement aux rideaux duquel se trouvent la faucille et le marteau. Le plan pour envahir l'Union soviétique tombe à l'eau; les trois personnages trébuchent, suite à quoi ils manifestent avec une pancarte "cette maison est injuste envers les cambrioleurs," et en signature: "union impérialiste internationale."²⁷ Dans les années d'avant-guerre, la ligne du parti communiste américain (CPUSA), et par conséquent de *New Masses*, consiste à tout faire pour "garder notre pays loin de la guerre européenne" et "d'informer et d'éduquer les masses sur le programme socialiste pour sortir de cette crise."²⁸

Le journal se fait donc le chantre d'une politique isolationniste et se montre virulent vis-à-vis de tous ceux qui appellent à un engagement, au premier rang desquels Roosevelt. Ce dernier appelle à modifier les lois en vigueur pour apporter un soutien matériel aux Anglais (qui donnera la loi 'prêt-bail' de 1941). *New Masses* voit dans cet effort une manipulation de Wall Street (à qui les investissements dans l'armement profitent) et un risque de propagation de la guerre. Idées qu'on retrouve bien dans les deux dessins suivants de Reinhardt. Dans le premier, figure 10, *War*, on voit Roosevelt sur les épaules d'un avatar de Wall Street offrir un panier d'armes à une petite reine d'Angleterre; ce faisant, il se tient au-dessus d'un gouffre au fond duquel on peut lire *war*.²⁹

Le dessin reproduit en figure 11, *To Keep out of War*, du 10 décembre 1940, est également un bon exemple de la rhétorique d'extrême gauche sur la question, tout en étant révélateur du style qu'on retrouvera de plus en plus chez Reinhardt, dans lequel duplication et *running gag* sont une forme typique; de manière intéressante, la figure conservée pour le cartoon est ce gros homme un peu générique, mais les dessins préparatoires montrent qu'il avait été envisagé que ce soit un Roosevelt chevauchant un squelette de poisson (figure 12).

De toute évidence le prisme de la lutte des classes rend sourd aux idées de Roosevelt qui appelle à une guerre des démocraties contre le fascisme. Le tournant idéologique s'opérera pour la gauche en juin 1941, après l'invasion allemande de l'espace soviétique. D'anti-guerre, les communistes deviennent rapidement interventionnistes et 'comprennent' le danger nazi. Pour l'opinion américaine, qui reste somme toute assez peu intéressée par le conflit, le déclencheur sera bien sûr l'attaque japonaise sur Pearl Harbor le 7 décembre 1941. Reinhardt s'adonne alors à des collages satyriques sur Hitler et Mussolini,³⁰ et développe alors sa technique mêlant collage et dessin qu'on retrouvera dans les planches de *PM* comme dans la planche

reproduite en figure 13: *Out of the Horse's Mouth*, qui illustre en dessins-collages des citations d'Adolf Hitler (l'expression sorti de la bouche d'un cheval, signifie: de source sûre, directement de la personne concernée).

Pendant toute cette période, Reinhardt, comme bien d'autres, utilise des pseudonymes. Ces noms d'emprunt s'expliquent par la double activité des cartoonistes, qui souvent se montrent agressifs envers l'administration américaine, tout en travaillant pour la *Work Progress Administration*. Reinhardt est d'ailleurs l'un des rares artistes abstraits à réussir à bénéficier d'aides de la FAP/WPA³¹ et l'on comprend que dans le contexte de précarité des années 1930-1940, il utilise des pseudonymes pour éviter de perdre ce second emploi, ce qui inclut bien sûr d'éviter de rendre trop connue son opposition à la politique étrangère de Roosevelt.

Au moment de l'écriture de mon mémoire, le dessin reproduit en figure 14 était l'unique dessin de Reinhardt réalisé pour *New Masses* à être répertorié par l'AAA; depuis, la Fondation Ad Reinhardt a mis en ligne de nombreux nouveaux documents³². Il s'agit d'une carte de vœux où il présente ses souhaits à différentes catégories de personnes. Voici les textes de la carte.

Aux GI Joes, démobilisés et de retour avec leurs nanas: un appartement chaud avec des murs et des étagères, et un toast de Noël.

Aux fonctionnaires des Separation Center [le centre pour héberger les soldats démobilisés]: la meilleure nourriture jamais servie en période de vacances, et un abonnement à *New Masses* – une fois que vous serez à la maison.

Aux types en uniforme qui attendent un bateau pour rentrer aux USA: ce bateau qui vous ramènera – il le fera si des centaines de milliers de civils et de vétérans ont leur mot à dire.

Aux membres des forces armées en Chine: l'Amérique a besoin de vous ici. Sortez de

là avec notre aide à tous.

À tous ceux qui sont à la maison pour Noël: notre boulot est de nous battre pour la paix dans cet âge atomique (*God save the mark*, ainsi que l'expert en clichés du *New Yorker*).

Ce dessin n'est pas daté. Ce qui a retenu notre attention dans un premier temps, c'est la référence explicite à *New Masses*, dont on souhaite un abonnement aux soldats réformés. Pour ce qui est de la datation, le style et la référence à Noël montrent qu'il s'agit d'une carte de fin d'année. La référence à l'âge atomique et aux soldats en cours de rapatriement laissent imaginer que nous sommes en hiver 1945, après la reddition du Japon et de l'Allemagne nazie. L'étrange est l'évocation de forces armées en Chine, d'autant que dans le dessin qui accompagne la phrase figure une colline avec des explosions, et qu'on imagine donc une situation de combat encore actuelle. Le soldat est identique à celui qui attend d'être rapatrié, on suppose donc qu'il s'agit d'un G.I.; pourtant, aucun soldat américain ne semble se battre à ce moment-là en Chine. La dernière parenthèse est drôle. On y lit bien sûr une attaque directe contre le *New Yorker*,³³ grand journal du cartoon américain, politiquement beaucoup plus au centre. Le jeu de mot de Reinhardt est difficile à traduire: *God save the mark* est une référence au cri des archers britanniques pour se réserver une cible, qui est progressivement devenu une expression ironique utilisée quand quelqu'un rate sa cible.³⁴

La collaboration entre Reinhardt et *New Masses* s'arrête après la guerre, et ainsi s'achève sa carrière de dessinateur de presse. C'est une fin assez brutale au vu d'un engagement politique de plus de dix ans. On peut la comprendre de différentes manières. 1946 est une année pivot dans la vie de Reinhardt. C'est, bien sûr, le retour à la vie civile (l'artiste a été enrôlé dans la marine en 1945, juste à temps pour ne pas connaître le front), mais ce sera surtout l'explosion de sa carrière artistique, l'année de sa première exposition personnelle, et le début d'une longue

amitié, avec la galeriste new-yorkaise Betty Parsons. Mais 1946, c'est aussi le début de la guerre froide, le discours de Winston Churchill sur le rideau de fer.³⁵ S'il faut probablement attendre 1948 avec le blocus de Berlin et/ou 1950 avec la guerre de Corée et le maccarthysme pour que l'opinion publique américaine devienne inconditionnellement anticommuniste, on peut néanmoins imaginer que déjà les engagements marxistes soient un frein possible à une carrière. Par ailleurs, au même moment, Reinhardt commence aussi une collaboration avec le journal *PM* qui lui permet de continuer à produire des cartoons. Ceux-ci ont changé de contenu, puisque la série des *How to Look at* ne traite que d'art. Reinhardt a toutes les raisons d'être optimiste pour son avenir d'artiste et le moment semble propice pour abandonner les travaux sous pseudonyme et se consacrer entièrement à une forme de cartoon compatible avec ses préoccupations de plasticien.

Mais la collaboration avec *PM* ne sera que de courte durée, à peine plus d'un an. On retrouve dans ces planches toute la radicalité que Reinhardt avait dans le domaine politique et on peut imaginer que les critiques répétées contre l'art figuratif en général ainsi que les nombreuses attaques *ad hominem* visant nombre de peintres aient fini par exaspérer sa rédaction et par rendre ses planches de plus en plus incompréhensibles pour son public. Il y réside néanmoins des perles d'humour et d'inventivité graphique avec un usage combiné du dessin et du collage souvent de toute beauté. Le licenciement de *PM* marque la fin relative de son activité de cartooniste. Quelques planches sont publiées ensuite de manières sporadiques. Ce qui ne veut pas dire que les dessins soient mal reçus; en 1950, la planche de *Museum Landscape*, publiée dans le premier numéro de la revue *Trans/formation*, connaîtra un franc succès. Ce grand dessin/collage, qui fait la critique et la parodie de l'exposition annuelle du Whitney Museum, en rejoint d'ailleurs les collections en 1961.³⁶

Mais la production graphique de Reinhardt ne cesse de diminuer; entre 1952 et 1961, il ne publie que quatre planches, toutes dans *Art News*. Dans l'interview d'Ingeborg Scheraga par Bruce Glaser, l'artiste explique ainsi son retrait progressif du cartoon:

Je n'ai plus fait de satires ou de cartoons depuis longtemps car cela ne semble plus possible. Le monde de l'art n'est plus satirisable. Je pense qu'il ne s'y passe plus grand chose en dehors du business, et cela n'est pas très drôle. Il y a dix ou vingt ans (ou peut-être était-ce il y a beaucoup plus longtemps encore), il était possible qu'un artiste traite un autre artiste de vieille pute. Ce n'est plus possible.³⁷

Reinhardt n'explique donc pas ce retrait par manque d'envie mais par un changement de climat, un manque de possibilités. Même si d'une certaine manière la pratique de l'écriture remplace celle du collage et du dessin légendé, on trouve dans la correspondance de Reinhardt avec Hess les indices d'une envie de retour à ces pratiques graphiques.³⁸

Mais l'évolution de l'Amérique des années 1950-1960, glorieuse et farouchement anticommuniste, est moins réceptive à la critique sociale et à une certaine forme d'humour, de la même manière que certaines *inside jokes* ou piques que Reinhardt lance à certains de ses confrères changent de statut avec leur notoriété nouvelle. Nombre des jeunes artistes abstraits rebelles, membres de cette extrême gauche américaine, sont désormais des artistes reconnus, et font partie de l'intelligentsia. Willem De Kooning par exemple, qui a connu la misère la plus crasse et avec qui Reinhardt a partagé un temps son atelier, est devenu une superstar. Tout comme Robert Motherwell ou Mark Rothko. Reinhardt, lui aussi, connaît son heure de gloire, quoique de manière bien plus modeste en comparaison de ses anciennes fréquentations qui seront regroupées sous

l'étiquette d'expressionnistes abstraits. Toujours représenté par Betty Parsons, il est professeur au Brooklyn College et ses tournées de conférences sont réputées (c'est l'une d'elle qui marquera fortement le jeune Joseph Kosuth).

Il est fascinant de constater que les dessins de Reinhardt soient restés si longtemps dans l'ombre. Il existe de toute évidence une certaine appréhension à reconnaître les engagements de jeunesse de l'artiste, que lui-même a choisi de garder discrets autant que possible. Mais l'absence de recherches sur le sujet montre également que l'on continue de traiter les productions graphiques d'artiste, de manière générale, comme un domaine ne relevant pas de l'histoire de l'art, la distinction entre *high art* et *low art* continuant de peser sur le regard des critiques et historiens (on ne peut que penser en écho au peu de cas fait des dessins de presse de Duchamp, autre sujet qui pourrait donner lieu à un prochain travail de recherche). Pourtant ces productions de jeunesse éclairent d'un nouvel angle la pensée du Reinhardt, telle qu'elle est formulée dans son article *Art as Art* de 1962.³⁹ La quête d'une œuvre qui n'ait pas d'autre sujet qu'elle-même, la répugnance affichée vis-à-vis de toute forme de subjectivité ou de fonction de l'art peut apparaître comme paradoxale de la part d'un ancien activiste qui a mis son dessin au service de ses idéaux, mais l'est beaucoup moins si on imagine la déception amère de Reinhardt quand il se rend compte qu'il s'est trompé sur un certain nombre de points. Par ailleurs, si la finalité de l'œuvre cesse d'être révolutionnaire au sens politique du terme, l'argumentation de l'article reste profondément ancrée dans une lecture dialectique de l'histoire et fortement anti marchande ; on aurait envie de parler d'une logique post marxiste. Mais on retrouve dans cet article, comme dans d'autres, le même humour tranchant.

L'unique combat en art est le combat des artistes contre les artistes, de l'artiste contre l'artiste, de l'artiste-en-tant-qu'artiste dans et contre l'artiste-en-tant-qu'homme, -animal, ou -végétal. Les artistes qui revendiquent leur

œuvre comme issue de la nature, de la vie, de la réalité, de la terre ou du ciel, comme des "miroirs de l'âme," des "reflets de conditions" ou comme des "instruments de l'univers," qui trafiquent des figurations des "nouvelles images de l'homme" – figures et "nature-dans-l'abstraction" – sont subjectivement et objectivement soit des fripouilles soit des incultes. L'art "figuratif" ou "illustratif" n'est pas un des beaux-arts. Un artiste qui fait du lobbying comme le "jouet de circonstances" ou qui fait des concessions comme une "victime du destin," n'est pas un artiste des beaux-arts. Personne n'a jamais forcé un artiste à être pur.

*

Cet article s'appuie sur un mémoire de diplôme soutenu à l'Ecole Supérieure Nationale des Beaux-Arts de Paris en 2011.

Notes

- ¹ Cité par Alexander Alberro and Patricia Norvell, eds., *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegel, Smithson, Weiner* by Patricia Norvell (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 109.
- ² *PM* était un journal de la gauche new yorkaise, édité entre 1940 et 1948.
- ³ Catalogue de l'exposition *Ad Reinhardt*, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 mai-2 juillet 1973, Centre national d'art contemporain, Paris, 1973, p. 37.
- ⁴ Voir la biographie: "Schapiro, Meyer," *Dictionary of Art Historians* dirigé par Lee Sorensen et Monique Daniels, et al., Duke University, Encyclopedia, online, 2000. <https://arthistorians.info/schapirer/>.
- ⁵ *The Columbia Jester*, ou tout simplement *Jester* existe depuis 1901 et paraît toujours. On peut avoir une idée du magazine aujourd'hui en consultant la page: <https://issuu.com/jesterofcolumbia>.
- ⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Columbia Scrapbook, Box 5, Folder 1: 1932-1935: <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-5/box-5-folder-1>.
- ⁷ On trouvera dans son carnet plusieurs pages dédiées aux multiples articles qui reprennent le dessin, *ibidem*, 70-73.
- ⁸ Le Child Labor Amendment était une proposition destinée à modifier la constitution américaine dans le but de "limiter, réguler et prohiber le travail des personnes de moins de 18 ans." Défendue par le député Israel More Foster, la proposition a été adoptée par le congrès des États-Unis en 1924. Pour entrer en vigueur cet amendement devait être ratifié par au moins trois quarts des cinquante États américains, ce qui n'est toujours pas le cas, le congrès n'ayant pas fixé aux États de date péremptoire pour ratifier (ou non) ce texte ; ce qui explique que le débat n'arrive à New York qu'en 1935, soit 11 ans après le vote du congrès.
- ⁹ Nicholas Murray Butler (1862-1947) a été le président de l'université Columbia de 1902 à 1945 et président de la fondation Carnegie Endowment for International Peace [Carnegie pour la paix internationale] de 1925 à 1945. Il est le co-détenteur avec Jane Adams du prix Nobel de la paix de 1931. C'est aussi un membre important du parti républicain, candidat malheureux à la vice-présidence avec William H. Taft en 1912. Pour plus d'informations une biographie (en anglais) sur le site: nobelprize.org.
- ¹⁰ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*, 68.
- ¹¹ On peut trouver le document complet ici: <https://archive.org/details/StudentsFightWar>, [30.11.2024].
- ¹² Pour plus de détails sur l'histoire de la NSL, se référer à Robert Cohen, *When the Old Left was young* (New York, NY: Oxford University Press, 1993).
- ¹³ Vanguard Press, 1932.
- ¹⁴ Il s'agit de nouveau du président de l'université Columbia.
- ¹⁵ Huey Pierce Long (1893-1935), surnommé 'The Kingfish' était un homme politique franco-américain populiste et sudiste, présenté par ses adversaires comme figure principale du fascisme américain dans l'entre-deux-guerres: [Wikipedia.org](https://fr.wikipedia.org/wiki/Huey_Pierce_Long).
- ¹⁶ Herbert Hoover (1874-1964), prédécesseur de Roosevelt.
- ¹⁷ National Recovery Administration créée par Roosevelt pour relancer l'économie américaine, à ne pas confondre avec l'autre NRA, la triste National Rifle Association.
- ¹⁸ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*, 60.
- ¹⁹ Jeu de mot impossible à traduire, dont le sens serait "des bourses d'études pas des champs de bataille."
- ²⁰ L'entraînement militaire n'est pas l'éducation.
- ²¹ Unis contre l'impérialisme.
- ²² Lâchez l'Abyssinie.
- ²³ American Abstract Artists, "a democratic artist-run organization founded in 1936 in New York City to promote and foster understanding of abstract and non-objective art." <http://www.americanabstractartists.org/>.
- ²⁴ *New Masses*, 1926-1948, a été un journal marxiste, proche du parti communiste américain (PCUSA); il avait un lectorat important après 1929, la Grande Dépression, rendant le public réceptif à ses idées. Pour une meilleure idée sur cette publication lire l'article du *Time* à son sujet: <https://time.com/archive/6655143/the-press-new-masses/> ou encore l'article du site *Current Affairs*: <https://www.currentaffairs.org/news/2023/12/the-old-left-renaissance-of-the-new-masses-magazine>. On peut maintenant retrouver la numérisation des numéros du magazine ici: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=newmasses>.
- ²⁵ Concernant les deux dessins suivants, nous reprenons la description faites par Michael Corris, *Ad Reinhardt* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 43-44.
- ²⁶ Pour en savoir plus sur cet autre artiste et sa femme Ruth Krauss, avec qui Reinhardt a travaillé également comme illustrateur, voir *Crockett Johnson and Ruth Krauss: How an Unlikely Couple Found Love, Dodged the FBI, and Transformed Children's Literature* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2012).
- ²⁷ *New Masses*, 26 Décembre 1939, planche de Crockett Johnson p. 18.

- ²⁸ Philip J. Jaffe, *The Rise and Fall of American Communism* (New York: Horizon Press, 1975).
- ²⁹ *New Masses*, 14 janvier 1941, p.6 et voir également d'un autre auteur mais défendant la même ligne, le grand dessin de Gropper dans le numéro du 15 avril 1941.
- ³⁰ Voir le colloque à la Library of Congress en 2008: <http://www.loc.gov/today/pr/2008/08-042.html>.
- ³¹ Pour plus de détail sur le WPA et le *New Deal*, voir le site de la fondation Roosevelt, qui reproduit un grand nombre de documents d'époque <https://www.fdrlibrary.org/art-detail>; à propos d'Ad Reinhardt à cette période, se référer à Lucy Lippard, *Ad Reinhardt* (New York: Harry N. Abrams, 1982), ou pour une version condensée: lire sa fiche biographique sur le site du MOMA: http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4856/.
- ³² Pour voir la galerie dédiée aux dessins de Reinhardt sur le site la Fondation Ad Reinhardt: <https://adreinhardtoundation.org/archive/#commercialwork/magazines/nma>.
- ³³ *The New Yorker* est un magazine hebdomadaire généraliste américain fondée en 1925. Il est considéré comme une référence dans le milieu intellectuel, très réputé aussi pour ses cartoons. Voir son site internet <http://www.newyorker.com/>.
- ³⁴ Pour plus d'informations sur cette expression voir: <https://languagehat.com/god-save-the-mark/>.
- ³⁵ 5 mars 1946, discours de Winston Churchill au Westminster College, Fulton.
- ³⁶ *Ad Reinhardt papers, 1927-1968*. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Published Cartoons by Reinhardt, undated, circa 1936-circa 1960 Box 4, Folder 5, p. 3 et 4. <https://www.aaa.si.edu/collections/ad-reinhardt-papers-5659/series-4/box-4-folder-5>.
- ³⁷ Bruce Glaser, "An interview with Ad Reinhardt", 1966, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt, 1975*, edited and with an Introduction by Barbara Rose (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991), 14.
- ³⁸ Dans une lettre du 13 janvier 1964 de Reinhardt à Tom Hess (figure 15), on peut lire: "peut-être que je devrais faire un fascicule pour une «grève,» une «grève des artistes,» underground, comme illustration pour ma pièce. Et si j'en profitais aussi pour «adapter» un de mes anciens mandalas?" voir aussi: Jarret Earnest, "Ad Reinhardt and *The Shape of Time*," pour le *Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2014/01/ads-thoughts-and-practices/ad-reinhardt-and-the-shape-of-time/>
- ³⁹ Ad Reinhardt, "Art-as-Art," 1962, dans *Art-as-Art*, 55.

Bibliographie

Biographies and exhibition catalogs:

- Baro, Gene. *Twelve American Masters of Collage*. New York: Andrew Crispo Gallery, 1977.
- Brogowski, Leszek. *Ad Reinhardt, peinture moderne et responsabilité esthétique*. Chatou: La Transparence, 2011.
- Corris, Micheal. *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books, 2008.
- Hess, Thomas B. *The Art Cartoons and Satyre of Ad Reinhardt*. Düsseldorf, Rome: Kunsthalle Düsseldorf, Malborough Rome, 1975.
- Inboden, Gudrun i Thomas Keller. *Ad Reinhardt*. Stuttgart: Staats Galerie, 1985.
- Kosuth, Josef. "A. Reinhardt, J. Kosuth, F. Gonzales-Torres. Symptoms of Interference." *Art & Design Profile* 34, Hoboken: Wiley, 1994. Choç Although published by an art magazine, it is indeed the catalog of an exhibition (the same way you would have a catalog published by *Beaux-Arts* magazine).
- Lippard, Lucy. *Ad Reinhardt*. New York: Harry N Abrams, 1982.
- Pacquement, Alfred. *Ad Reinhardt: Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 mai-2 juillet 1973*. Paris: Centre national d'art contemporain, 1973.
- From Ad Reinhardt, works of illustration, same period:
- Benedict, Ruth i Gene Weltfish, "The Races of Mankind." *Public Affairs Pamphlet* no. 85 (1943).
- Krauss, Ruth. *A good Man and his good wife*. New York: Harper & Brothers, 1944.
- On the context:
- Cohen, Robert. *When the Old Left was young*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Harris, Reed. *King Football*. New York: Vanguard Press, 1932.
- Jaffe, Philip J. *The Rise and Fall of American Communism*. New York: Horizon Press, 1975.

Articles, on paper:

Cueff, Alain. "Ad Reinhardt, visible, invisible." *Beaux-Arts Magazine*, no. 94 (Octobre 1991): 77-83.

Savinel, Christine. "Ad Reinhardt: la valeur du détachement. suivi de trois textes d'Ad Reinhardt." *Cahiers du Musée d'Art Aoderne*, no. 49 (1994): 58-89.

Online:

Helfand, Jessica. *Ad Reinhardt, graphic designer*, *Design Observer*, 17 May 2007, <https://designobserver.com/ad-reinhardt-graphic-designer/>

Strickland, Carol Betty. *Parson's 2 Lives, She Was Artist, Too*, *New York Times*, 28 June 1992, http://prod-images.exhibit-e.com/www_alexandergray_com/Parsons_New_York_Times_1992_06_28.pdf

Woodward, Richard B. *Ad Reinhardt, Newspaper Cartoonist: The Abstract Double Agent*. *New York Times*. 21 December 2003, <https://www.nytimes.com/2003/12/21/arts/art-architecture-ad-reinhardt-newspaper-cartoonist-the-abstract-double-agent.html>

Online Libraries:

Archives of American Art

<http://www.aaa.si.edu/>

Ad Reinhardt Foundation

<https://adreinhardtoundation.org/>

Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum

[https://www.fdrlibrary.org/home_\(pour_toutes_les_informations_sur_les_administrations_et_politiques_du_New_Deal\)](https://www.fdrlibrary.org/home_(pour_toutes_les_informations_sur_les_administrations_et_politiques_du_New_Deal))

Miscellaneous:

New Yorker

<http://www.newyorker.com/>. Ad Reinhardt is the subject of some of some cartoons from the famous magazine: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/ad-reinhardts-cartoons>