

Montmartre et Montparnasse unis par le mythe

Béatrice Joyeux-Prunel

▶ **To cite this version:**

Béatrice Joyeux-Prunel. Montmartre et Montparnasse unis par le mythe. Thomas Serrier; Etienne François. EUROPA - notre histoire. l'héritage européen depuis Homère, les Arènes, pp.925-931, 2017, 9782352046035. hal-02081051

HAL Id: hal-02081051
https://hal.science/hal-02081051

Submitted on 3 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Montmartre et Montparnasse unis par le mythe.

In : Thomas Serrier; Etienne François, *EUROPA - notre histoire. l'héritage européen depuis Homère*, les Arènes, pp.925-931, 2017, 9782352046035. 〈hal-02081051〉

(version d'auteur)

Béatrice Joyeux-Prunel

Maître de conférences, Habilitée à diriger les recherches, en histoire de l'art à l'École normale supérieure de Paris (ENS). Spécialiste de l'histoire sociale et transnationale des avant-gardes, et des humanités numériques.

Montparnasse et Montmartre donnent la quintessence mythique du Paris artistique de la fin du XIXe aux années 1950 ; ils sont le symbole touristique aujourd'hui d'une capitale ouverte à la modernité et aux peintres et écrivains du monde entier, quitte à effacer les conflits politiques qui les ont aussi façonnés et à les figer dans le folklore.

Montmartre et Montparnasse sont considérés comme les quartiers évocateurs de Paris, capitale culturelle internationale, ouverte, accueillant les novateurs des quatre coins du monde, de la fin du XIX^{e} siècle aux années 1950. Ils sont aussi le creuset de la mémoire d'une carte mondiale du progrès culturel centrée sur Paris avant 1945, et qui aurait perdu sa force après cette date. Construite dès les années 1900, puis consolidée par des générations artistiques et littéraires successives en perte de légitimité, cette mémoire a fait le bonheur des entrepreneurs culturels et touristiques, adossés au travail des musées et des historiens. Plus idéale à mesure que le temps la travaille, cette mémoire s'est faite oublieuse de strates moins libertaires et moins consensuelles que le mythe moderniste et internationaliste de Montmartre et Montparnasse, notamment la mémoire de la Commune de 1870 et des blessures politiques et religieuses qui l'ont accompagnée.

Lieux de mémoire du rayonnement artistique de Paris

Montmartre et Montparnasse incarnent les centres successifs de rayonnement des nouveaux styles artistiques de l'Europe moderne, à la fin du XIX^{e} siècle pour Montmartre, dans l'entre-deux-guerres pour Montparnasse.

Dès 1900 la capitale française s'exportait déjà comme le centre d'une modernité que les autres métropoles européennes peinaient à rattraper. Depuis les années 1880, les groupes réclamant une modernisation culturelle entre Berlin, Vienne, Barcelone, Prague ou Christiania, étaient souvent passés par Paris dont ils réinterprétaient les langages plastiques, notamment ceux de Montmartre. Les affiches de Toulouse-Lautrec pour le Chat Noir reviennent dans le *Kabarett* berlinois, les décorations d'Alfons Mucha à Prague, et jusqu'aux peintures du *Quatre Gats* de Barcelone. À Montmartre encore, sous les planches percées du grand atelier du Bateau-Lavoir, Picasso et son ami Braque auraient inventé le cubisme dont la vague, amplifiée après 1910 à Montparnasse, aurait conquis les capitales culturelles européennes dès 1913.

De Montmartre à Montparnasse, on vient aujourd'hui fouler les lieux d'une modernité européenne canonisée par l'histoire de l'art et les musées. Chaque pays y trouve les traces des inventeurs de sa propre tradition moderne. Les Hollandais cherchent Vincent Van Gogh au Moulin de la Galette et Piet Mondrian rue du Départ ; les Polonais, Moïse Kisling à la Coupole ; les Italiens, Amedeo Modigliani et Riciotto Canudo sur les trottoirs du

boulevard Raspail ; les Allemands, Max Ernst, gloire du surréalisme, les Catalans ses collègues Joan Miró et Salvador Dalí ; les Américains commémorent les héros de leur littérature moderniste, Gertrude Stein et Ernest Hemingway, quand les Japonais se rappellent Foujita, et les Brésiliens, leur « première avant-garde » anthropophage… Les deux quartiers semblent consensuels, que les artistes soient venus à Paris prendre l'heure de la modernité au méridien parisien ou qu'ils lui aient apporté le meilleur de toutes les cultures. Une expression récurrente dans les ouvrages traitant de ces lieux et des artistes qui y passèrent, « de Montmartre à Montparnasse », insiste sur la mobilité, transgression positive des frontières politiques, esthétiques, culturelles, sexuelles.

Divergences

De cette mémoire, les pratiques et les traductions visuelles divergent pourtant d'un quartier à l'autre.

Montmartre semble dormir dans un roman populaire du XIX^{e} siècle. Fusains et sanguines de la place du Tertre rêvent un quartier où tout le monde est beau malgré sa pauvreté. Les chromolithographies à bas prix stylisent un Paris-village jamais abîmé par l'architecture moderniste. Montparnasse, en revanche, n'a pas de vues dignes de figurer sur un frigidaire : réorienté après 1970 autour de la gare, sa tour, son centre commercial et ses cinémas, il transpire la civilisation de la vitesse et du shopping. Il y manque les marqueurs habituels du tourisme, du magasin de souvenirs au vendeur de Tour Eiffel. Les restaurants boulevard Raspail sont pleins, mais le musée de Montparnasse, ouvert rue du Maine en 1998, a fermé en 2013 faute de visiteurs. Sur la Butte au contraire, après le Moulin-Rouge, la place du Tertre, la Basilique du Sacré-Cœur et le clos des vignes, le musée de Montmartre, au site web toujours à jour, fait découvrir depuis 1960 à la fois les révolutions autonomistes des Communes de 1790 et 1870, et les révolutions artistiques.

À l'échelle internationale, seules les mémoires artistiques des deux quartiers se rejoignent. Dans les programmes des tour-opérateurs, comme la tour Montparnasse, le Sacré-Cœur fait partie de la *skyline* parisienne ; mais sa mémoire franco-française et polémique, surtout celle du sang mêlé des Communards et des victimes religieuses de la Commune de 1870, n'est pas jugée importante. Pourtant, aujourd'hui encore, de nombreux catholiques français associent à Montmartre d'abord sa basilique, tandis que c'est une plaie pour la fierté laïcarde française. Les mémoires divergent d'une échelle à l'autre, malgré leur brassage au sein même du Sacré-Cœur : dans le chœur, les religieuses ne portent probablement plus tant l'offrande de la blessure des massacres 1870, qu'une prière à l'intention du monde ; les adorateurs se relaient nuit et jour à leurs côtés, avant de vaquer à leurs occupations ; tandis qu'un bruissement incessant venu des quatre coins du monde déambule du matin au soir, par la basilique avant d'autres loisirs.

Lieu de mémoire du cosmopolitisme à l'heure du nationalisme triomphant

En parcourant les témoignages artistiques, littéraires ou musicaux évoquant les deux quartiers depuis les années 1850, on constate que leurs mémoires artistiques, les plus connues, se sont construites conjointement au début des années 1900.

À l'aube du XX^{e} siècle, images imprimées, œuvres et récits véhiculent déjà la réputation bohème de Montmartre, comme le trait de Toulouse-Lautrec exporté jusqu'aux États-Unis par la galerie Goupil et copié un peu partout, du *French-cancan* au divan de maison close. Mais c'est surtout après 1905 que Montmartre s'impose comme lieu mythique, dans un nombre considérable de romans, de tableaux et de souvenirs, et jusqu'aux vaudevilles et aux comédies musicales. À cette époque, la modernité est en crise à l'échelle internationale, et plus spécifiquement le système, centré sur Paris, d'un art moderne de plus en plus sélectif. Montmartre permettait de rappeler les fondements libertaires et populaires de l'art moderne internationalisé.

Or, à la même époque commence à se construire, conjointement à celle de Montmartre, l'image de Montparnasse. En 1901, Montparnasse est encore un lieu malheureux : *Bubu de Montparnasse* de Charles-

Louis Philippe raconte l'histoire d'un souteneur et sa compagne, dans la « Zone » où l'alcool et les maladies vénériennes enterrent toute espérance. Mais vers 1910, Montparnasse est désormais considéré comme un quartier artistique d'avenir. Il apparaît dans les peintures jusqu'à Budapest, Londres, Berlin et Stockholm. Ses cafés hébergent une nouvelle bohème venue d'Europe de l'Est, de Russie et des États-Unis, novateurs peignant leurs propres lieux de vie – du moins leurs lieux de loisirs -, en même temps qu'ils peignent Montmartre. Du Bal Tabarin du futuriste italien Gino Severini au Bal Bullier du Parisien Robert Delaunay, on réactualise les Bals de Manet et de Renoir ; tandis qu'une coupure de journal, un verre de vin ou un guéridon, récurrents chez Georges Braque et Picasso après 1912, finissent par évoquer les deux quartiers – et, par métonymie, l'avant-garde, valeur internationalement partagée. L'expressionniste suisse munichois Paul Klee, y passant en 1912, trouve la même atmosphère cosmopolite que celle du quartier munichois de Schwabing.

Préserver le cosmopolitisme positif des lieux de l'avant-garde s'imposait, en fait, à ceux qui refusaient les patriotismes d'une époque de plus en plus nationaliste. La guerre artistique faisait rage avant 1914, amplifiée par des concurrences esthétiques et marchandes de Moscou à Paris, Berlin, Munich et Prague, entre futuristes, cubistes, expressionnistes, cubo-futuristes, etc. La mémoire esthétisante et dépolitisée du modernisme a gommé, ainsi, les éléments négatifs de Montparnasse dans les années 1910. On sait peu que les meneurs de l'avant-garde parisienne ne défendirent pas leurs collègues étrangers face aux polémiques xénophobes qui les visaient en 1912 ; attitude guère plus glorieuse que celle des artistes allemands (modernes aussi) qui, en 1911, prirent le parti de la xénophobie contre « l'invasion » en Allemagne de l'art parisien. Partout l'internationalisme avait ses détracteurs, parmi les avant-gardes elles-mêmes, de Londres et Amsterdam à Berlin et Barcelone...

Un travail sélectif de mémoire : les années 1920 et 1930

On idéalisa donc. D'abord, l'avant-gardisme : la mémoire des trajectoires entre Montmartre et Montparnasse oublie les passages aux Beaux-Arts et à l'Académie française, les compromissions marchandes et journalistiques ; ensuite, le côté cosmopolite et humaniste ; enfin, le désintéressement des artistes, hommes de lettres, critiques et marchands impliqués dans l'innovation culturelle.

L'idéalisation s'intensifie après 1920. De l'Allemagne aux États-Unis, opérettes, romans et poésie réactualisent le récit joyeux des soubrettes montmartroises. Au même moment, les poètes – Ernest Hemingway en tête – associent Montparnasse à leur poésie et vice versa. D'anciens écrivains rentrés au pays publient leurs souvenirs sur les « berceaux de la jeune peinture » et les « artistes et écrivains célèbres » – dont ils firent partie, bien sûr.

Ce phénomène participait d'une période de modernité nostalgique, alors que la croissance du marché de l'art menaçait la pureté avant-gardiste, outre la concurrence de nouveaux mouvements avant-gardistes plus engagés et sûrs d'eux-mêmes, notamment le constructivisme inspiré de la Révolution russe, aux exigences politiques plus radicales que le libertarisme bohème. Montmartre et Montparnasse jouent leur rôle dans la défense de la pureté avant-gardiste parisienne : dans les années 1920, le succès marchand des peintres « naïfs » comme Maurice Utrillo exporte un Paris-Montmartre-Village éternel ; les coloristes de Montparnasse s'enrichissent en vendant à l'étranger leurs scènes de restaurants. Sous les plumes et les pinceaux concernés par cette évolution, Montparnasse devient le lieu antinomique du succès, quartier de nouveaux saints comme Amedeo Modigliani mort pauvre en 1920, riche tout à coup en amis posthumes.

Jusqu'aux années 1950, d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre, de Suède ou des États-Unis, certains acteurs ont rappelé avec énergie leur participation au modernisme des années 1910-1940, par le truchement de romans, souvenirs, préfaces, illustrations, musiques et poèmes ou traductions. Dans la construction symbolique de Montmartre et Montparnasse, *Paris est une fête,* les mémoires d'Hemingway sont un point d'orgue. Elles paraissent de manière posthume en 1964, en anglais et en français, célébrant une génération libérée et cosmopolite, et ses quartiers-îlots de démocratie dans une Europe offerte aux totalitarismes. Il fallait peut-être repousser les fascismes du côté du conservatisme culturel, en démontrant de son mieux combien la modernité

culturelle était ouverte. Outre le besoin de réaffirmer la domination d'une génération en perte de pouvoir symbolique, alors que de nouvelles générations ruaient dans ses brancards depuis la fin des années 1950.

Commémorer, ressusciter

Après 1960 en effet, tout change. Les nouveaux jeunes prisent peu les espaces-temps mythiques de la fête avant-gardiste : Oulipo, Situationnisme, *Beat Generation*, Nouveaux Réalistes, Zero, Nul, jusqu'aux Néo-Dadaïstes américains et japonais, pop-artistes des années 1960, s'inscrivent dans des lieux de références excentrés de Paris, jusqu'au « polycentrisme » prétendu de l'art conceptuel. Commencent alors les commémorations des deux quartiers, qui en fait les enterrent et les figent dans le folklore. Depuis ces années les biographies de saints se sont multipliées, et bien des historiens et des journalistes prétendent encore ressusciter « la vraie vie » des deux quartiers, en livres, documentaires filmés ou expositions itinérantes.

L'idéalisation arrange l'histoire, au profit du présent. Autant qu'aux artistes vieillissants ayant perdu leur aura au profit des milieux passés par New York, elle a été très vite nécessaire aux édiles parisiens : il fallait défendre le rayonnement mondial de Paris. La création du musée de Montmartre, tout comme les expositions organisées à la fin des années 1970 sur les deux quartiers, s'inscrivent dans un programme de revalorisation d'une capitale perçue comme dépassée. L'ouverture du centre Pompidou en 1977 et ses premières expositions *Paris New York, Paris Moscou* et *Paris Berlin,* où Montmartre et Montparnasse ressurgissent, en est un marqueur. L'amplification européenne du mythe montmartrois et montparnassien, que marque la circulation de nombreuses expositions sur les deux quartiers de l'Italie et l'Allemagne à la Suisse, peut se lire comme l'effet du même stress post-traumatique : celui de la relégation du modernisme européen d'avant 1945 au passé, et de la périphérisation de l'Europe dans une géopolitique mondiale de la culture symboliquement dominée par New York.

Le tourisme parisien en a profité depuis les années 1980, ce dont témoigne la multiplication des publications de guides, valorisant toujours les mêmes itinéraires. En parallèle, les recherches historiques sur les deux quartiers se sont approfondies, mais pour cibler seulement des populations précises (juifs, écrivains américains, femmes) et leurs saints (Chaïm Soutine, la muse et modèle Kiki, Man Ray et Foujita). On « ressuscite » des espaces cosmopolites positifs (le Chat-Noir, le Dôme, la Coupole, le Flore, les académies artistiques), pas les espaces gênants (tour Montparnasse ou Sacré-Cœur sont absents de la bibliographie historique) ; rien sur la prostitution, la police, le commerce, rien sur les mises en scène et l'inauthenticité – l'histoire participe des clichés sur les deux quartiers.

L'idéal a sa fonction politique. Depuis les années 1990 où les historiens ont déconstruit les nations, Montmartre et Montparnasse sont devenus les lieux idéal-typiques d'une concorde européenne par la culture. Nationalisme et xénophobie ont été gommés, comme les disputes artistiques, les exploitations sexuelles et les spéculations commerciales. Aujourd'hui, qu'on vienne d'Allemagne, du Japon ou du Canada ou des États-Unis, de Corée ou de Norvège, on cultive aussi à propos des deux quartiers, qu'on s'y rende ou qu'on en rêve, « l'histoire vivante » d'une veille Europe disparue. Cette mémoire, fantasmée au cinéma, entretient le mythe d'une créativité facile, favorisée par des rencontres internationales exceptionnelles, par l'amour libre et l'absence de normes. Elle est peut-être d'autant plus nécessaire que la mondialisation économique et culturelle qui la porte semble créer la misère, l'uniformité culturelle et le différend.

Bibliographie

Annette Gautherie-Kampka, *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914,* Berlin, Peter Lang, coll. « Contacts », Série II, Gallo-germanica, 14, 1995.

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale,* Paris, Gallimard, Folio Histoire, n°249, 2016.

Jacques Lambert*, De Montmartre à Montparnasse : la vraie vie de bohème (1900-1939) : avec Picasso, Juan Gris, Suzanne Valadon, Maurice Utrillo, Modigliani, Kisling, Vlaminck, Max Jacob, Apollinaire, Marie Laurencin, Soutine, Foujita, Francis Carco, Pierre Mac Orlan,* Paris, Les Éditions de Paris, 2014.

Kenneth E. Silver (dir.), *Circle of Montparnasse: Jewish artists in Paris, 1905-1945* (contributions de Romy Golan, Arthur A. Cohen, Billy Klüver et Julie Martin), New York, Universe Books, 1985.

Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland Publishings, 1981.