

« Retour à l'ordre » et italianisme dans l'entre-deux-guerres

Joël ROUCLOUX

Chargé de cours invité, Université catholique de Louvain

La notion de « retour à l'ordre » hante la conscience que l'on se fait de l'évolution artistique au 20^e siècle et nourrit régulièrement les controverses. Elle fut par exemple lourdement sollicitée en 1997 à l'occasion d'une querelle supposée porter à l'origine sur l'art contemporain en France et sur sa subordination publique¹. Tant et si bien que l'on ne savait plus très bien si l'on parlait des moments 1920, 1940... ou de la fin du 20^e siècle. Dans la notion de « retour à l'ordre », on suppose généralement qu'un lien étroit s'établit entre rejet ou reniement de l'avant-garde, rhétorique de l'« ordre », national-chauvinisme et préfiguration des régimes totalitaires². Il est exact que le panorama artistique de l'entre-deux-guerres a été marqué dans de nombreux pays par le retour à une figuration statique et aux techniques supposées supérieures des maîtres du passé (le *bel mestiere*). Après une longue occultation, ce phénomène a été remis au-devant de la scène historiographique par l'exposition *Les Réalismes*³ (et a été suivi jusqu'à aujourd'hui par de nombreuses autres initiatives. Des contextes aussi divers que la France, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas et les États-Unis étaient alors appréhendés. Définie de manière très (trop ?) large, la mémoire du « Retour à l'ordre » semble

¹ Voir le dossier « La guerre de l'art : regards croisés », in *Le Débat*, vol. 98, Paris, 1998, p. 4-28.

² Pour une introduction à la problématique efficace autant par le propos que par la conclusion : Baudin, A., « Ordres et retours à l'ordre. Notes pour un contexte » dans Chamboni, D., *Louis Rivier et la peinture religieuse en Suisse romande*, Lausanne, Payot, 1985, p. 62-75 et Levailant, F., « Le retour à l'ordre : valeurs morales et figuratives dans la peinture en France et en Italie » dans *Le grand atlas de l'art. II*, Paris, Encyclopedia Universalis, 1993, p. 544-545.

³ Clair, J. (dir.), *Les Réalismes 1919-1939. Entre révolution et réaction, catalogue d'exposition* : Centre Georges Pompidou, Paris, 17 décembre 1980-20 avril 1981 / Staatliche Kunsthalle Berlin, 10 mai-30 juin 1981, Paris, 1980.

Paraphrastes égarés au 20^e siècle passent aux yeux de certains pour des « philofascistes ».

L'expression de « retour à l'ordre » a été particulièrement utilisée à propos du contexte parisien d'après-guerre. Une question décisive est donc de vérifier s'il y a bien congruence entre un paradigme italien et un paradigme parisien à cette époque. En Italie, les enjeux sont relativement faciles à définir même s'ils sont en réalité très complexes à éclaircir : qu'en est-il des relations du groupe *Novecento* avec la notion d'« art fasciste » ? Quelle a été l'influence directe de la revue *Valori Plastici* (1919-1921) sur le *Novecento* ? Force est de constater que ces repères sont cruellement défaut au cas parisien. On ne rencontre dans le *Novecento* aucun mouvement structuré comparable. Tant et si bien que l'on peine à définir un corpus reliant des artistes sans relation directe entre eux, de surcroît souvent silencieux.

La dramatisation de la notion de « retour à l'ordre » dans le Paris d'après-guerre a été stimulée par l'ouvrage de l'Américain K.E. Silver traduit en français précisément sous le titre *Le Retour à l'ordre* alors que le titre américain était, en français dans le texte : *Esprit de corps*⁶. L'ouvrage veut démontrer que la crise de la créativité supposée à cette époque est la conséquence directe du nationalisme de guerre. Malheureusement, l'ouvrage ne prend pas en considération, fût-ce pour les discuter, les faits qui pourraient être opposés à son point de vue : le retour de Derain à une peinture plus traditionnelle dès 1911 ; la dimension anticubisme de la première œuvre parisienne de Chirico ; les discours de justification chauvine du cubisme dès avant le déclenchement de la guerre (il s'agit alors notamment de se démarquer du futurisme italien) ; le fait que des mouvements d'après-guerre qui n'ont rien d'archaïsant (le purisme, l'abstraction géométrique) ont pu recourir abondamment à une rhétorique de l'ordre. Le principal artiste suivi par Silver n'est autre que Picasso qui aurait été influencé à cette époque par Jean Cocteau, supposé chantre du nationalisme. Certes, l'écrivain n'a pas plus échappé qu'Apolinaire à un certain bellicisme mais il ne faut pas oublier que l'antivagabondisme du *Coq et l'Arlequin* se réclame de Nietzsche (qui, malgré sa francophilie, déplaisait à la germanophobie de l'Action française). Le plus important à noter est que dans sa monographie de 1923 consacrée à Picasso, Cocteau appelle explicitement le lecteur à apprécier l'ensemble de la production de l'artiste et ne se profile donc en aucune façon comme le thuriféraire univoque d'un supposé

⁶ Silver, K. E., *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, trad. de l'anglais par Collins, D. [Princeton, 1989], Paris, Flammarion, 1991. Pour une approche critique de cet ouvrage, voir notamment Lantenois, A., « "Le retour à l'ordre" ou les avatars d'une formule », in *Vingtième siècle*, vol. 45, Paris, 1990, p. 40-53.

osciller entre diabolisation politique, réévaluation historiographique et phénomène de mode.

Comme il arrive souvent avec les courants supposés internationaux, la difficulté consiste à faire la part des spécificités nationales et des traits effectivement communs à plusieurs pays. Or, l'exposition *Les Réalismes* et les textes de son commissaire Jean Clair mettaient clairement en évidence des processus étonnants de diffusion ou de contamination d'un pays à l'autre : on parlerait aujourd'hui de « transferts culturels ». De proche en proche, ce sont des pans entiers de la production picturale européenne et américaine de l'entre-deux-guerres qui semblent basculer dans une forme troublante et inattendue d'archaïsme. Ce phénomène apparaît en contraste saisissant avec l'idée de progrès attachée à la notion de *modernisme* artistique ou avec celle de rupture chère à l'*avant-garde*. Or, cette épidémie d'archaïsme pourrait aussi bien être décrite comme une épidémie d'*italianisme* tant l'art de la Renaissance a pu être alors revisité par de nombreux artistes nés autour de 1900.

D'emblée, on peut contester l'idée que cet archaïsme serait, comme le veut la définition courante du « retour à l'ordre », un chauvinisme. L'italiano-centrisme archaïsant ne peut exprimer ce sentiment qu'en Italie même mais, de ce point de vue, il ne se démarque en aucune façon du futurisme dont le nationalisme est bien connu. On peut se demander si ce que j'ai proposé de dénommer le « néo-traditionalisme »⁴ de l'entre-deux-guerres n'aurait pas été décrit d'abord et avant tout comme un phénomène de l'histoire du goût ou du regard, comme une page parmi d'autres de l'histoire de la « préférence pour les primitifs », si l'Histoire politique de cette époque n'avait pas été différente. Ce qui interdit de conclure sans autre forme de procès à cette dédramatisation esthétisante des enjeux est le soutien avéré de Mussolini au mouvement néo-traditionaliste *Novecento* dans les premières années du régime⁵. Ce soutien permet de mieux comprendre comment des Nazaréens ou des

⁴ Voir ma thèse : Roucloux, J., *À rebours du modernisme. Le néo-traditionalisme de l'entre-deux-guerres au miroir de sa redécouverte « postmoderniste »*. Thèse d'histoire de l'art sous la direction de Vanden Berghen, Y. et Dumoulin, M., Namur, Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix, 2006. Le discours sur la « tradition » prétend ici renouer avec des sources de l'art par-delà l'académisme du 19^e siècle mais des sources aussi distinctes de la référence à Raphaël, Poussin ou David. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'un nième « néo-classicisme » même si la notion de « classicisme » peut être mobilisée par les acteurs concernés. Pour une introduction au débat sur la notion de tradition dans l'Italie de cette époque voir Tomasella, G., *Avanguardia in crisi nel dibattito artistico fra le due guerre*, Padoue, Cleup, 1995, p. 121-150 (coll. Lecture e Ricerche Francesi).

⁵ Mussolini, B., « Discours pour l'inauguration de la première exposition du Novecento italien », [Il *Popolo d'Italia*, 16 février 1926], trad. par Roche, F., repris dans Clair, J. (dir.), *Les Réalismes [...] op. cit.*, p. 98.

retour au classicisme du maître⁷. Un spécialiste comme Pierre Daix qui nourrit également le concept de retour à l'ordre parisien en exclut Picasso dont l'épisode « ingresque » devrait se comprendre selon lui à la lumière d'un parcours plastique autonome⁸. Ce désaccord majeur sur le corpus à retenir montre la fragilité du concept.

Depuis plusieurs décennies, les œuvres des néo-traditionalistes italiens des années 1920 ont été pleinement réintégrées dans l'histoire de la peinture péninsulaire et montrées dans de nombreuses expositions à l'intérieur ou à l'extérieur du pays⁹. Le soutien de Mussolini dans les années 1920 n'a pas dissuadé cette réhabilitation. Quant à la revue *Valori Plastici*, elle est certes antérieure au régime mais Fanette Roche-Péard a montré dans un article ancien mais toujours éclairant¹⁰ combien cette revue associait les notions d'ordre plastique avec celles d'ordre politique et moral. Certes, la revue n'a pas accordé de soutien au mouvement mussolinien (qualifié par Carrà d'« opium ») mais ces réserves aristocratiques contre le plébéianisme ne valent pas brevet de démocratie : elles pourraient rappeler celles de la Révolution conservatrice allemande contre l'hitlérisme naissant.

Cette fois, il semble bien que nous ayons affaire à un phénomène collectif (ce qui n'exclut bien sûr pas la diversité des itinéraires), progressif et idéologiquement marqué. Pour autant, il faut se garder de parler du Novecento comme d'un « art fasciste » relevant des critères définissant l'« art totalitaire »¹¹ : l'art totalitaire est un néo-académisme intégralement mis au service de sujets explicites de propagande. Il s'imposera progressivement dans l'Italie des années 1930 alors même que l'antisémitisme contribuera à marginaliser le *Novecento*, particulièrement son égypte, Margarita Sarfatti. L'intérêt plastique des néo-traditionalistes italiens pour le *Quattrocento* se distingue de ce néo-académisme instrumental fermé à toute stylisation.

⁷ La monographie sur Picasso de 1923 a été reprise dans le recueil de 1926 intitulé *Le Rappel à l'ordre* (Paris, Stock).

⁸ Voir surtout *L'Ordre et l'Aventure. Peinture, modernité et répression totalitaire*, Paris, Arthaud, 1984.

⁹ Voir notamment Belli, G. (dir.), *Italia Nova. Une aventure de l'art italien 1900-1950*, Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 5 avril-3 juillet 2006.

¹⁰ Roche-Péard, F., « Valori Plastici, 1918-1921 : Ordre plastique, ordre moral, ordre politique » dans Bouillon, J.-P., Ceysson, B. et Will-Levaillant, F. (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919-1925*, Actes du colloque du CIEREC du 15 au 17 février 1974, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1975, p. 225-240.

¹¹ Voir Golomstock, I., *L'art totalitaire. Union soviétique. IIIe Reich. Italie fasciste. Chine*, trad. de l'anglais par Levy-Bram, M., Paris, Carré, 1991. L'auteur parle à propos du *Novecento* de « style intérimaire ».

Nous invitons donc à dissocier les cas français et italien alors que beaucoup d'auteurs ont tendu à les amalgamer, soit pour diaboliser un retour à l'ordre artistique supposé porter en lui tous les syndromes politiques de 1922, de 1933 ou de 1940 ; soit, au contraire, pour promouvoir le retour de cette époque à un certain « classicisme ». Si une prise de distance par rapport aux controverses du moment de 1920 en France paraît nécessaire, une interrogation critique s'impose à propos des implications de la réhabilitation du néo-traditionalisme italien. Ce mouvement historiographique a notamment été initié, plus de dix ans avant l'exposition *Les Réalismes*, par le panorama européen proposé dans trois volumes de la série *L'Arte Moderna* sous le titre *Al di fuori delle avanguardie : il ritorno al classicismo negli anni 1920-1940*. Pléine d'empathie pour les artistes envisagés, l'introduction semble reprendre à son compte leur procès de l'avant-garde, présentée comme une impasse, et le *recours* aux maîtres du passé comme l'amorce d'un nouveau départ, sur de meilleures bases¹². L'auteur de cette introduction apologetique n'est autre que l'historien de l'art Massimo... Carrà, lequel a joué un rôle important dans la fortune critique de son père¹³. Réévaluer la production néo-traditionaliste peut impliquer aussi une réévaluation de son caractère de *réaction* contre les avant-gardes : le discours de réhabilitation historique peut envelopper chez l'historien de l'art un positionnement critique. Ainsi chez Jean Clair, l'éloge des œuvres « classiques » de Picasso, Carrà ou Sironi s'accompagne d'un retour du commentateur à l'expéditeur : ce sont les avant-gardes qui se voient comparer directement au totalitarisme¹⁴.

Roche-Péard notait dans l'article évoqué ci-dessus la position originale de Carlo Carrà soutenue dans le dernier numéro de *Valori Plastici* (1921). Il n'avait pas de mots assez durs pour fustiger le mimétisme, le conformisme et le provincialisme des jeunes artistes qui allaient constituer le groupe *Novecento*. Non content de critiquer l'agitation fasciste, Carrà critique dans ce numéro le racisme antinégriste, ce en quoi Roche-Péard voit une préfiguration de l'opposition future de l'artiste au tournant antisémite du régime. Il nous paraît toutefois difficile de dénicher un point de vue si sévère sur la revue tout en appelant à la nuance

¹² Carrà, M., *Al di fuori delle avanguardie : il ritorno al classicismo negli anni 1920-1940*, Milan, Fratelli Fabri, 1967, p. 1-16 (Série L'Arte Moderna n° 25).

¹³ C'est, par exemple, Carlo Carrà qui établit la fortune critique du peintre pour la fameuse collection *Classici dell'Arte (L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico. 1910-1930)*, Milan, Rizzoli, 1970). L'article de présentation de Piero Bigongiari est intitulé « Tra ordine cosmico e ordine storico » (p. 5-10).

¹⁴ Clair, J., *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983 et *La Responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terre et raison*, Paris, Gallimard, 1997 (coll. Le Débat).

à l'égard d'un artiste aussi central que Carrà. C'est bien lui qui, dans des textes marquants pour toute une génération, a opposé les exemples de Giotto et d'Uccello aux avant-gardes. Les textes de Carrà montrent clairement une relation entre jugement artistique et jugement moral. Et s'il ne s'est pas reconnu dans les œuvres de ses « disciples » italiens, trop académiques à son goût, il a bien parrainé l'artiste munichois Georg Schrimpf qui est au cœur de la question du néo-traditionalisme allemand¹⁵. Ici encore, cette promotion est indissociable d'une réaction de Carrà contre l'intellectualisme supposé du cubisme, l'« orgie » expressionniste ou encore les « pâtes chromatiques et les gribouillages » de Kandinsky dont la référence au « spirituel » est considérée comme une imposture. Si le néo-traditionalisme en tant que position critique se démarque par avance de l'académisme totalitaire, il partage avec lui un « antimodernisme » virulent.

Dans le cas munichois, il s'agit clairement de renouer des liens entre *Italia* et *Germania* par-delà le *Kulturkampf*, comme au temps des Nazis réens. De même que Carrà parraine Schrimpf, Carrà est encensé par des critiques allemands comme Franz Roh ou Worringier. De même le séjour en Italie est-il fondamental pour l'Allemand Christian Schad. L'entre-deux-guerres apparaît donc comme une époque de renouveau du voyage en Italie. On le rencontre chez d'autres artistes européens proches par certains aspects de la sensibilité néo-traditionaliste comme, parmi les plus connus, Balthus, Tamara de Lempicka ou Paul Delvaux. Dans une interview, Balthus rapporte l'amalgame entre philofascisme et néo-traditionalisme italianisant à l'atmosphère partisane de l'après-guerre :

Tous couraient vers le Parti communiste, le « parti des intellectuels », comme on l'appelait. Tout le monde imitait Picasso. Je poursuivais mon chemin. Plutôt que Picasso, j'aurais préféré imiter Piero della Francesca, Masolino da Panicale, Masaccio, Simone Martini. On est allé jusqu'à m'accuser de faire une peinture fasciste parce que je me refusais à imiter Picasso, à suivre la vogue du « picassisme »¹⁶.

Paradoxalement, la période dite « ingressive » de Picasso (entre 1917 et 1924) avait été elle-même liée à un voyage en Italie mais, cette fois, *in tempore non suspecto*. Il nous paraît difficile de tirer une règle générale valant pour tous les artistes concernés. Pour les artistes européens, le retour ou le recours à la tradition italienne paraît clairement à cette époque une démarche à rebours de la modernité artistique : au milieu du 19^e siècle, un critique comme Théophile Thoré avait justement fait de la

rupture avec le modèle italien une condition de progrès pour la peinture. Durant l'entre-deux-guerres, le voyage en Italie suppose une fâcheuse situation de contiguïté avec le régime mussolinien mais la démarche archaïsante n'implique pas nécessairement une adhésion à l'idéologie fasciste.

Pour cerner les ambiguïtés de l'italianisme de l'entre-deux-guerres, le meilleur moyen est sans doute de se tourner vers les formules explicites de la critique d'art. Aucun texte n'est ici plus éclairant que celui signé par Waldemar George¹⁷ à propos de la salle intitulée « Appels d'Italie » de la 17^e exposition internationale d'art de Venise représentant des artistes parisiens italianisants. George y affirme que Rome redevient un « centre de gravité » de l'art, il se réjouit d'une « italianisation » de la plastique moderne, il faut en revenir selon lui à « l'Italie mère, créatrice des arts ». Waldemar George conclut en appelant à la « primauté et la suprématie de l'italianité considérée comme une cosmogonie, comme un style, comme un ordre [je souligne] »¹⁸. Cet italianisme est indissociable des nombreuses critiques de l'auteur contre les mouvements d'avant-garde. Sa sympathie pour le régime mussolinien est avérée, du moins jusqu'à la politique antisémite.

Dans son journal, le futur grand défenseur de l'art abstrait Léon Degaud note à la page du 13 mars 1943 : « Toutes les tares dénoncées dans l'art actuel par l'ordre nouveau ou un Vlaminck en 1940-1942, l'avaient déjà été, dès 1932, par un Juif polonais, Waldemar George »¹⁹. L'accumulation est excessive : le ton de l'auteur dans les années 1930 ne se confondait pas avec la rhétorique violemment xénophobe d'un Camille Mauclair, désormais figure de la collaboration. Mais le rapprochement n'est pas pour autant absurde. Le processus de réévaluation du néo-traditionalisme italianisant de l'entre-deux-guerres trahirait ce phénomène s'il le présentait comme un simple formalisme. Il n'y a pas lieu d'euphémiser les enjeux de ce « retour à l'ordre »-là, bien distinct des débats sur le moment 1920 à Paris.

¹⁵ Sur l'itinéraire du critique, voir Chevretil Desbiolles, Y., « Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste », in *Archives juives*, vol. 41, Paris, 2008, p. 101-117.

¹⁶ George, W., « Appels d'Italie » [1930], texte repris dans Hulten, P. et Celant, G. (dir.), *Art italien 1900-1945*, catalogue d'exposition, Palazzo Grassi de Venise (dates non mentionnées), Paris, 1989, p. 675-676.

¹⁷ Degaud, L., « Journal 1932-1947 (extraits) », in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, vol. 9, Paris, 1982, p. 44.

¹⁵ Carrà, C., *George Schrimpf*, trad. non mentionné, Rome, Valori Plastici, 1924 (coll. Les artistes nouveaux).

¹⁶ Balthus, *Balthus à contre-courant. Entretiens avec Costanzo Costantini*, trad. de l'italien par Castagné, N., Montricher, Éditions Noir sur blanc, 2001, p. 85.