

L'« Entre-deux-guerres » : un défi pour la périodisation de l'art « moderne »

par Joël ROUCLOUX
Université catholique de Louvain

Notions d'art « moderne » et d'art « contemporain » : la « période » et le « genre »

Lorsque le Professeur Yvette Vandenberghe m'a invité à tenir devant vous cet exposé¹, elle m'a suggéré de traiter de la différence entre les notions d'art « moderne » et d'art « contemporain » et des conditions d'émergence de cette dernière expression dans sa connotation *actuelle*. En effet, dans ma thèse, je m'étais aperçu avec étonnement que nombre de textes critiques écrits en français vers 1990 parlaient encore indifféremment d'« art moderne » et d'« art contemporain ». Plus précisément, dans de nombreux textes, la notion d'« art contemporain » ne signifiait pas autre chose que ce qu'elle avait signifié depuis des décennies. L'art « contemporain », à cette époque, ce n'était pas autre chose que l'art « moderne » *actuel*, l'art « moderne » d'aujourd'hui. À la lecture de ces textes somme toute récents (moins de 20 ans), je me suis aperçu que le milieu artistique et critique français de cette époque ne tenait absolument pas encore comme acquis l'idée dominante aujourd'hui que l'art « contemporain » serait *autre chose* que l'art « moderne ».

Mais s'agit-il avec l'art « contemporain » d'une nouvelle *période* ou d'un *genre* spécifique ? En effet, lorsqu'on entend la notion d'art « contemporain », on s'attend à être confronté à de nouveaux médiums comme *l'installation* ou la *performance* en relation ou non avec les nouveaux médias tels que la vidéo ou le numérique. On ne songe pas en premier lieu à la peinture, tant et si bien que la notion de peinture « contemporaine » apparaît parfois un peu paradoxale.

De la question « qu'est-ce que l'art "contemporain" ? », on glisse facilement vers la question : « quand a-t-il commencé ? ». Quelle *période* désigne cette expression ? On entendra souvent dire que l'art contemporain aurait commencé dans les années '60 en recourant à l'idée qu'il y aurait eu à ce moment un « grand tournant » : la contestation du formalisme, la

¹ Cet article est issu de la conférence que j'ai donnée à l'Université Libre de Bruxelles pour la séance inaugurale publique du programme 2007-2008 de l'École doctorale « Histoire, Art et Archéologie ». La thématique de cette année était « Construction du temps historique & Périodisation ». La conférence s'adressait à des doctorants des trois disciplines poursuivant des recherches dans toutes les périodes historiques. Ce sujet risqué, par son ampleur et par la vision panoramique qu'il suppose, s'explique par ce contexte. Il m'a semblé intéressant de le proposer pour ce volume d'hommages dans la mesure où le Professeur Yvette Vandenberghe est attentive aux enjeux qu'il mobilise : soit la structuration et la médiatisation des savoirs au-delà du cercle des spécialistes.

remise en cause des médiums traditionnels, l'effacement de la frontière entre l'art et la vie. Soit. Mais en France en tout cas, ce n'est que 30 ans plus tard que le mot « art contemporain » a été projeté sur ce moment supposé charnière: en 1961, les gens n'ont pas nommé de la sorte la « rupture » dont ils se voulaient les acteurs. Je ne poursuivrai pas plus longtemps dans l'examen de ces difficultés qui paraîtront sans doute à nos amis historiens quelque peu biscornues.

Retenons simplement que faire coïncider la définition de l'art « contemporain » comme *période* (par exemple: à partir de 1960) et celle comme *genre* (par exemple: une installation plutôt qu'une peinture) pose des problèmes critiques et historiographiques sans fin. On peut avoir le sentiment d'avoir affaire à un serpent qui se mord la queue car, désormais, les notions d'« art contemporain » et d'« art moderne » sont volontiers définies *par opposition* l'une par rapport à l'autre. Mais la définition spécifique de ces deux notions n'apparaît plus si claire dès que l'on sort de ce jeu d'opposition...

Si je ne traite pas de cette question en tant que telle ici, c'est parce que pour les historiens de l'art du XX^e siècle, elle soulève un problème très délicat, voire explosif, alors que pour les historiens, ce problème risque d'apparaître bien abstrait. Dans tous les cas, les intuitions et les hypothèses gagneraient à être étayées par bien des recherches complémentaires. C'est pour que l'on soupçonne ce problème que je l'évoque en introduction. C'est aussi pour que vous compreniez pourquoi, autant que possible, je mets des guillemets aux notions d'« moderne » et d'« art contemporain ». C'est bien pour signifier que ce sont là des concepts toujours à travailler, des questions ouvertes et non des réponses toutes faites.

Si l'on voulait faire coïncider la définition de l'art « moderne » et en tant que *genre* en tant que *période*, alors il faudrait affirmer que tout l'art de l'Entre-deux-Guerres, période dont il sera question ici, relève bien de l'art « moderne ». Voilà qui, justement, n'a rien d'évident: est-il bien certain qu'il a été préoccupé d'abord par les finalités plastiques, qu'il a respecté les médiums traditionnels, comme la peinture, ainsi que la frontière entre l'art et la vie? Souvent, on ne met en évidence que le Dadaïsme comme exception possible: lui seul aurait constitué, en quelque manière, un art « contemporain » *avant la lettre*.

Les différents niveaux de « périodisation » en histoire de l'art

Pour que nos amis historiens, et sans doute les historiens de l'art, comprennent mieux le genre de problème qui se pose à notre discipline, il convient de rappeler que la périodisation en Histoire de l'art se joue à différents niveaux. L'un de ces niveaux peut être la définition de *courants* stylistiques. Tout le monde connaît nombre de ces courants pour une période historique de l'Époque contemporaine. Dans certains cas, il s'agit de courants aux caractéristiques visuelles bien identifiables. Je songe à l'Impressionnisme ou aux différentes formes de Cubisme.

Ces divers mouvements en « isme » peuvent être contemporains les uns aux autres (comme le symbolisme et le néo-impersonnalisme), se chevaucher. Une technique ancienne de la manière d'écrire l'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles était d'ailleurs de faire comme si les courants se succédaient tout naturellement. Au besoin, on faisait comme si certains mouvements n'avaient pas existé ou étaient insignifiants. C'est l'exemple du symbolisme, longtemps tenu pour quantité négligeable, dans la mesure où son apparition vient un peu perturber le chemin, qui selon certains, devrait conduire nécessairement de l'impersonnalisme vers le Fauvisme.

Avec les notions d'art « moderne » et d'art « contemporain », on se situe à un autre niveau de périodisation puisque ces deux concepts sont supposés envelopper plusieurs mouvements ou courants stylistiques en « isme » et qu'ils supposent un changement de nature et non plus seulement de degré. On a vu la difficulté de définir ces notions en compréhension. Peut-être sera-t-il plus facile de les définir *en extension* ? On rapportera, par exemple, l'art « moderne » à une liste incluant des mouvements comme l'impersonnalisme, le Cubisme et l'Art abstrait. Et dans la mesure où la peinture abstraite n'est pas morte, loin s'en faut, en 1960, cette définition en extension apportera des nuances aux repères historiques promus par ailleurs. Mais quels que soient les modes de définition, les critères visuels familiers d'une certaine histoire de l'art ne suffisent plus. Il faut recourir à d'autres arguments, à d'autres procédures classificatoires pour constituer ces grands ensembles que sont supposés être l'art « moderne » et l'art « contemporain ».

« Formalisme » et retour de l'Histoire

À ce stade de mes pérégrinations, nos amis historiens pourraient se demander en quoi ces jeux complexes de périodisation *internes* à l'Histoire de l'art se préoccupent des événements ou des repères historiques. Et bien une certaine approche dite « formaliste », longtemps dominante dans l'Histoire de l'art, notamment celle qui portait sur les XIX^e et XX^e siècles, pouvait n'en tenir aucun compte. De la présentation du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en 1863 à l'exposition impressionniste chez Nadar de 1874, on pouvait ainsi dérouter toute une histoire autonome, une aventure de formes, dans laquelle les canons de la guerre de 1870 et le sang versé de la Commune n'avaient aucune incidence. Songez que l'on a pu longtemps raconter l'Histoire de l'art du XX^e siècle comme une succession de mots en « isme », comme si la Première guerre mondiale n'avait été qu'un contexte général sans autre incidence que le fait d'avoir fauché quelques précieuses vies d'artistes. D'autres, heureusement, avaient survécu ou étaient apparus pour continuer la course relais de l'évolution des formes sans avoir la mauvaise idée de déposer leurs pinceaux à cause d'une vulgaire balle perdue.

Or, si l'on a parlé d'un retour ou d'un recours à l'image dans l'Histoire de ces dernières décennies, on peut parler de la même manière d'un retour de l'Histoire dans l'Histoire de l'art du XX^e siècle. En France, ce retour s'est manifesté au grand jour seulement il y a dix ans avec la grande exposition *Face à l'Histoire* du Centre Georges Pompidou qui avait pour sous-titre :

*l'artiste face à l'événement historique*². Mais, en ce qui concerne l'histoire de l'art universitaire, c'est surtout de l'autre côté de l'Atlantique qu'il faudrait regarder avec ce que l'on pourrait appeler « l'École de Yale » et ce qui s'est bientôt dégagé sous le nom de *New Art History*.

Ce qui est particulièrement frappant et intéressant, c'est que nombre de recherches et de débats liés à ce courant historiographique se sont fixés sur un mouvement artistique que l'on avait pu croire purement formel et expérimental, austère voire hermétique : le Cubisme³. Ce mouvement qui paraissait si éloigné des inquiétudes de la Cité et de la marche du monde a été rattaché à toute une évolution culturelle, sociale et politique. Qu'un tel traitement soit appliqué à la notion d'« Art totalitaire » n'étonnera personne mais le fait est plus surprenant à l'égard d'un mouvement que l'on a longtemps tenu pour « moderniste » *par excellence*, c'est-à-dire comme doté d'une *autonomie* à l'égard de la marche du monde. Si un lien pouvait être conceptualisé jadis entre le Cubisme et son temps, la société de laquelle il était contemporain, ce n'était pas à la manière *directe* et *étroite* de la *New Art History*.

C'est au contexte de ce débat qu'il faut rattacher l'ouvrage de K. E. Silver, traduit en français sous le titre : *Vers le Retour à l'ordre* alors que le titre original était en français dans le texte : *Esprit de corps*⁴. Comme ses collègues de Yale, Silver refuse d'arrêter commodément l'histoire du Cubisme en 1914 et porte l'attention sur des phénomènes longtemps marginalisés et occultés, à savoir le sentiment fondé ou non d'un essoufflement de la créativité chez des artistes comme Pablo Picasso, Gino Severini ou Fernand Léger autour de 1916. L'argumentation de Silver tend à attribuer cette évolution exclusivement au surgissement de la guerre, aux séparations et aux rencontres, et aux mouvements d'idées qui l'ont marquée. On ignore trop souvent en France que ce livre a été critiqué par plusieurs historiens de l'art, notamment des collègues de Silver à Yale. Quoi qu'il en soit, on pourrait voir dans ce livre un véritable *retournement* du « formalisme » antérieur : à une évolution artistique parfaitement indépendante de l'événement historique, se substituerait une conception de l'évolution artistique comme *produit* du contexte, des circonstances.

L'art de l'Entre-deux-guerres : cadre historique a priori et structure ternaire

Avec le livre de Silver, on glisse facilement aux notions d'« Après-guerre » (celle de 14, bien sûr) et d'« Entre-deux-guerres ». Cette dernière notion d'Entre-deux-guerres est très intéressante dans la mesure où elle semble s'imposer à l'histoire de l'art comme un *cadre historique tout constitué*. Car, si l'on peut débattre de leur impact sur la création, il est tout de même difficile de ne pas remarquer ces occurrences historiques que sont les deux guerres mondiales ! La période historique définie ici ne pourrait-elle pas exceptionnellement offrir un cadre structurant à l'Histoire de l'art ? C'est ce qu'ont considéré plusieurs historiens de l'art du XX^e siècle. La raison ne doit pas en être recherchée exclusivement dans le caractère

² AMELINE et BELLET, 1996.

³ Voir COTTINGTON, 2004, p. 218-240.

⁴ SILVER, 1991.

massif, incontournable d'un événement comme une guerre mondiale mais aussi dans la nature même de l'évolution artistique.

Si l'on parcourt grossièrement l'ensemble de cette période, on s'aperçoit de l'étonnante vitalité de, au moins, deux mouvements bien visibles : le mouvement abstrait et le mouvement surréaliste. Deux décennies environ de présence, ce n'est pas rien quand on voit le rythme auquel des mouvements peuvent se succéder et se chasser les uns les autres au XX^e siècle. L'Entre-deux-guerres n'a jamais pu offrir l'image d'une succession interpestive de mouvements en « isme » qui, dans le cas de la période 1905-1914⁵, a longtemps permis de construire une trame narrative indépendante du contexte historique. Mais le fait qu'il y ait au moins deux mouvements très visibles, d'ailleurs concurrents, a aussi empêché de traiter cette période sous la forme d'une homogénéité comme on l'a souvent fait pour la période 1945-1960⁶ longtemps décrite, à tort ou à raison, comme le triomphe unilatéral de l'abstraction. L'homogénéité supposée de cette période dénie à partir de critères internes à l'histoire des formes, une homogénéité relative bien sûr, est assurément trompeuse : elle relève d'un réductionnisme. Mais ce réductionnisme, si longtemps soutenu pour la période 1945-1960, aurait été impossible à projeter sur l'Entre-deux-guerres. Ce dernier échappe ainsi presque naturellement à deux modes de présentation de la scène artistique, utilisés pour d'autres contextes : il résiste aussi bien à l'homogénéisation qu'à la réduction à une trame narrative fondée sur l'enchaînement interpestif. Si l'Entre-deux-guerres a pu apparaître comme un cadre pratique, c'est donc aussi parce qu'il était difficile de l'intégrer à une histoire conçue comme une évolution linéaire, comme un *mainstream* ou comme une course relais où les mouvements en « isme » ont l'amabilité rétrospective de se succéder tout naturellement les uns aux autres.

La tentation aurait pu être de traiter cette période comme une *parenthèse* et, en effet, lorsque les publications et expositions consacrées à cette période se sont multipliées à partir des années '70, les auteurs ont souvent avancé l'idée qu'il s'agissait là d'un *parent pauvre* de l'histoire de l'art du XX^e siècle, que les études générales sur les années '20 et '30 étaient peu nombreuses par comparaison avec la littérature portant sur les années '50 et, surtout, sur la période effervescente de 1905-1914.

J'ai pu montrer que plusieurs de ces études ou expositions sur l'Entre-deux-Guerres organisées à partir de 1970 (voir la bibliographie) ont eu l'idée de recourir à une *structure ternaire* qui peut certes varier d'un ouvrage à l'autre : en général, il y a le mouvement abstrait, le mouvement surréaliste et puis une *troisième* entité qui varie beaucoup plus mais dont on peut au moins dire qu'elle n'est donc ni abstraite, ni surréaliste. C'est ce que j'ai appelé le « *Tiers Etat du ni ni* ». Mais notons surtout ici que le recours à cette structure en trois grands

⁵ 1905 est souvent présentée comme une année de relance de l'art « moderne » avec l'exposition fauviste à Paris et le manifeste de *Die Brücke*. 1914 renvoie bien sûr à la guerre.
⁶ Comme celle de 1905, cette date de 1960, souvent avancée, est donc liée à l'évolution artistique en tant que telle, sans lien direct avec un événement historique.

pôles contemporains les uns des autres à l'intérieur d'une période définie, une fois n'est pas coutume en histoire de l'art, par un cadre historique, tranche singulièrement avec la vision de l'histoire de l'art comme succession de mouvements. Bien sûr, les mouvements artistiques se côtoient autant qu'ils se succèdent dans d'autres contextes historiques ! Mais ce qui est nouveau avec l'historiographie de l'art de l'Entre-deux-guerres, c'est que la *primauté*, la priorité ait été donnée à cette situation de *synchronicité*, de co-existence, dans la manière dominante de rendre compte de cette période comme un ensemble.

La problématique à mon avis passionnante des relations ou des oppositions entre ces différents pôles est à mon sens à peine entamée. En revanche, beaucoup pourrait être dit sur l'évolution récente de la perception de ces différents « pôles » ou « piliers ».

Le « pilier » abstrait et la réévaluation du Constructivisme russe

Le mouvement abstrait est celui qui a longtemps été le plus valorisé, celui qui se prête le mieux à la vision dite « moderniste », dominante pendant la période disons 1950-1980. Cette vision, relative à une école de l'Histoire de l'art en tant que discipline, était fondée sur le « formalisme » et le « continuisme » évoqués ci-dessus.

Si cet art abstrait de l'entre-deux-guerres est bien sûr caractérisé par une grande diversité interne, il n'en est pas moins caractérisé globalement plutôt par un tempérament rigoureux, géométrisant, « froid », dira-t-on, par contraste avec une abstraction dite plus « chaude », lyrique ou encore gestuelle, dominante à d'autres époques. Cette sensibilité dominante de l'art abstrait de l'Entre-deux-guerres est souvent désignée par la notion d'« Art construit », expression qui a longtemps été tenue pour synonyme de celle de « Constructivisme ». En suivant cette tradition, on pourrait donc dire que le « Constructivisme » a constitué l'un des grands pôles de l'art de l'Entre-deux-guerres conçu comme une période artistique internationale.

Pourtant, dès les années 60, la compréhension de la notion de « Constructivisme » en Europe, mais d'abord aux États-Unis, a évolué. On s'est progressivement rendu compte du fait du fait que le « Constructivisme » russe originel, vers 1920, associé aux figures de Tatline et Rodtchenko, était pleinement impliqué, engagé, dans la problématique révolutionnaire et qu'il s'opposait explicitement à l'art tenu comme un jeu de formes. À travers une redéfinition de l'art, c'est en fait à une véritable reconstruction de la société et de l'histoire qu'aspiraient les Russes. Cette aspiration ? passait par une déconstruction/reconstruction des médiums traditionnels de l'art.

Du contexte russe vers 1920 au contexte occidental des années 30, la notion de « constructivisme » a ainsi été dévitalisée, *démonétisée* (comme on dit si joliment en Belgique). Ce n'est bien sûr pas ici que je pourrai développer cette question des métamorphoses de la notion de « constructivisme ». Mais le renouvellement de sa compréhension grâce à la *redécouverte de son enjeu historique* a monté combien l'historiographie dominante des années 1945-1980,

- ⁷ BUCHLOH, 1986, p. 254-274.
- ⁸ On trouve un commentaire stimulant sur les préjugés « modernistes » habituels à propos du Surréalisme chez André Mercier, « André Breton et l'ordre figuratif » dans BOUILLON, CEYSSON et WILL-LEVAILLANT, 1975, p. 277-316.
- ⁹ Dans l'histoire des sensibilités, il faut toujours tenir compte d'un décalage entre la production artistique et l'écriture de l'histoire de l'art. Ainsi, si le « Modernisme » apparaît en crise dans les années 60 du point de vue de la scène de l'art vivant, il est au contraire à son zénith dans le domaine de l'historiographie. C'est plus tard que la nouvelle donne artistique apparue autour de 1960 produira ses effets sur la représentation générale de l'histoire de l'art.

Mais cette revanche du Surréalisme dans un contexte d'affaiblissement du « Modernisme » a été quelque peu perturbée par le retour au-devant de la scène d'une autre référence : le Dadaïsme. C'est bien plutôt ce dernier qui a été mis en évidence comme un grand « ancêtre » ou un grand « précurseur » par les mouvements artistiques apparus après 1960 !

L'évolution de l'art après 1960, avec le vacillement de l'idéologie « moderniste » sous-jacente à l'art abstrait jusqu'à dominer⁷, aurait pu marquer la grande revanche du Surréalisme, la garantie d'une prise en compte plus large et plus bienveillante dans les histoires générales de l'art du XX^e siècle. Les nouveaux mouvements, qui réagissent contre la sensibilité dominante précédente, se cherchent en effet volontiers de nouveaux ancêtres qui leur donnent une légitimité historique. On connaît bien ce jeu de balancier où les retournements dans l'évolution des formes entraînent des renversements dans la perception historique !

Le deuxième pôle cité de manière récurrente est le Surréalisme, un mouvement impossible à ignorer même par les historiens de l'art dits « modernistes », attachés à raconter l'histoire de l'art du XX^e siècle comme une évolution plastique continue. Avec le Surréalisme, en effet, l'accent n'est pas mis sur les aspects formels mais sur l'impact de l'image, son efficacité psychologique et sociale. S'il n'a pas été occulté, il a été longtemps dévalorisé par l'histoire de l'art dite « moderniste » qui le considérait volontiers comme « littéraire », « anecdotique », voire « régressif⁸ ». Dans le même moment, des héritiers et des sympathisants du surréalisme ont veillé à fournir des histoires spécifiques qui le mettaient en valeur et assuraient ainsi sa postérité malgré un environnement historiographique réticent ou hostile.

Le « pilier » surréaliste et la revanche du Dadaïsme

dans son regard sur l'Art abstrait de l'Entre-deux-guerres, en avait appauvri la compréhension. La contestation par des artistes de cette époque de la frontière entre l'art et la vie ainsi que des médiums traditionnels de l'art anticipe en partie sur une problématique que l'on croirait typique de l'art « contemporain ». Dès lors, on est tenté de poser la question embarrassante suivante : le « Constructivisme », au sens fort du terme, est-il encore de l'art « moderne » ou relève-t-il déjà de au moins partiellement, de l'art « contemporain » dans sa définition de genre ? Pour le critique et historien de l'art Benjamin H.D. Buchloh, ce mouvement devrait, à cet égard, être logé à la même enseigne que le Dadaïsme⁹.

Or, Dadaïsme et Surréalisme entretiennent des liens complexes de filiation et d'opposition. Aussi, lorsque des historiens de l'Entre-deux-guerres raisonnent en termes de structure ternaire, ils sont tentés de traiter ces deux mouvements comme relevant d'un seul et même pôle, c'est-à-dire de les appréhender dans le même chapitre ou la même partie. Cette manière de structurer les choses est courante et compréhensible mais risque de faire l'impasse sur le véritable ressentiment qui anime plus d'un spécialiste du Dadaïsme à l'égard du Surréalisme. À travers cet exemple, on mesure mieux toute la difficulté de passer du particulier au général et vice-versa. Or, le public attend bien de nous, historiens de l'art, que nous lui proposons des histoires générales et cela, avec la structure à la fois la plus claire et la plus fondée possible !

Le mouvement dadaïste a été longtemps présenté par l'historiographie du Surréalisme comme relevant de sa propre pré- ou proto-histoire, comme une adolescence sympathique mais stérile de laquelle on avait eu la bonne idée de sortir. À l'origine, le Surréalisme constitue, à bien des égards, une dissidence parisienne du Dadaïsme. Or, de nouveaux auteurs, stimulés par le regain d'intérêt pour le Dadaïsme, ont eu progressivement à cœur de montrer la force, l'ampleur géographique du mouvement dadaïste vers 1920 et donc de s'émanciper de la vision à leurs yeux réductrice du Dadaïsme donnée par le Surréalisme. Dans cette perspective historiographique, ce n'est pas seulement le point de vue « formaliste » qui est battu en brèche, lui et son incapacité à saisir l'enjeu critique et politique du Dadaïsme, mais aussi l'historiographie proche de la tradition surréaliste. Le Surréalisme peut même être décrit par les historiographes du Dadaïsme non comme un accomplissement mais comme une trahison, comme un mouvement en fait infiniment moins révolutionnaire.

Loin de prendre une « revanche » unilatérale, le Surréalisme s'est vu ainsi soumis à un double feu de critiques : « régression littéraire » pour les « Modernistes », fade usurpation pour la nouvelle historiographie « philo-dadaïste ». Le Surréalisme apparaît dès lors perdant dans bien des constructions généalogiques : mouvement « moderne » atypique et insatisfaisant en raison de sa prétendue faiblesse formelle, il n'aurait pas davantage vocation à être reconnu par un regard marqué par l'art « contemporain ». Il serait exclu de ce rôle de « précurseur » ou d'« anticipateur » que l'on accorde si facilement au Dadaïsme et, qu'après discussion, on pourrait étendre au Constructivisme russe.

Une riposte intelligente des auteurs attachés à la fortune critique du Surréalisme a pu ici consister à contrecarrer la tendance commune aux sympathisants du « Modernisme » et du Dadaïsme, par ailleurs si différents entre eux, de réduire le Surréalisme à ses aspects les plus accessibles, les plus reçus dans le grand public. Ils ont souhaité démontrer que celui-ci n'avait rien à envier au Dadaïsme en termes de contestation des genres traditionnels de l'art ou en termes de refus de la frontière entre l'art et la vie. Plutôt que de mettre en avant tel tableau vu et revu d'un Magritte ou d'un Dalí, ils ont mis davantage l'accent sur les fameux « objets surréalistes », ceux de Meret Oppenheim, de Hans Bellmer ou encore du « premier » Giacometti. Ils ont aussi rappelé qu'il n'y avait jamais eu rupture mais bien admiration mutuelle entre les « icônes » des mouvements concernés : Marcel Duchamp et André Breton.

Avec le Dadaïsme qui, arraché à l'ombre du Surréalisme, apparaît comme un univers en soi, avec cette réévaluation aussi du Surréalisme qui refuse de le réduire à l'« imagerie », avec le Constructivisme russe qui est bien autre chose qu'un « art construit », on peut identifier dans l'Entre-deux-guerres des pans entiers de l'activité artistique qui mettent bien à mal la définition de l'art « moderne ». Plus exactement, l'art de l'Entre-deux-guerres met particulièrement en tension la définition de l'art « moderne » comme *genre* et sa définition comme *époque*. De l'art « moderne » en effet, on attendrait qu'il soit plus ou moins proche des critères « modernistes ». Mais comment classer et qualifier alors cette production immense qui lui échappe si visiblement et si volontairement ?

Le « Tiers-Etat du ni, ni » : le cas du Vérisme allemand

De même que la postérité des mouvements dadaïste et surréaliste a toujours empêché de représenter la scène artistique de l'Entre-deux-guerres comme homogène, comme dominée par la seule abstraction, de même il est apparu progressivement que nombre de productions de cette époque échappaient aussi bien aux uns qu'aux autres. Depuis trente ans, un grand nombre de recherches et d'expositions ont porté sur ce « Continent oublié » du *ni, ni* qui constitue, depuis lors, un véritable chantier historiographique. Ce champ hétérogène correspond à une production énorme que l'historiographie tant « moderniste » que surréaliste avait méprisée et même occultée. Ce champ correspond à tout l'art figuratif distinct du Surréalisme (puisque la dimension figurative est particulièrement affirmée dans l'une des veines de ce dernier mouvement). C'est à l'*intérieur* de ce chantier que j'ai proposé d'identifier un courant international que, après d'autres, mais de manière plus insistante, j'ai proposé de nommer le « Néo-traditionalisme ». En relève notamment le Novecento italien. Toute une série de tentatives se sont succédées pour valoriser et qualifier l'art figuratif de l'Entre-deux-guerres bien distinct du Surréalisme. La plus célèbre de ces tentatives a été la fameuse mais controversée exposition de 1980-1981 *Les Réalismes*¹⁰.

Si l'on reste dans le domaine allemand, on sait qu'un terme a prétendu rendre compte de cette mouvance figurative si diversifiée : la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*). Ici encore, il m'est impossible d'évoquer la longue controverse qui a porté sur la pertinence de cette expression. Il faudrait assurément une argumentation digne de ce nom pour que je puisse préciser pourquoi ce terme m'apparaît contre-productif et faussé, en tout cas pour la période de l'art allemand allant de 1919 à 1925.

Pour cette période, l'expression de *Vérisme*¹¹, utilisée par les critiques de l'époque, à propos d'artistes comme Dix et Grosz, mais aussi beaucoup d'autres, apparaît infiniment plus juste. Leur volonté clinique d'ausculter la réalité s'accompagne d'un procès contre le formalisme en art, d'un refus de l'art pour lui-même. Le Vérisme reprenait explicitement à son compte l'idéologie *anti-esthétique* du Dadaïsme pour le mettre au service d'un art social qui se voulait

¹⁰ CLAIR, 1981.

¹¹ Voir notamment : SCHNEEDE, 1978, p. 182-190.

clair et efficace. Lui aussi récusait la frontière entre l'art et la vie ! Certes, ils demeuraient attachés au principe de la représentation à travers des médiums traditionnels comme la peinture, le dessin et la gravure.

On ne confondra pas la démarche des Véristes avec celle d'autres figuratifs allemands contemporains, actifs surtout à Munich, qui, quant à eux, voulaient donner une seconde jeunesse à un Classicisme italianisant... Un abîme les séparait en termes de conception même du rôle attribué à l'art. Pourtant, nombre de démarches historiographiques ont prétendu effacer cette différence fondamentale en en rendant compte sous une seule et même étiquette : « réalismes » ou « Nouvelle objectivité ». Cette confusion a sûrement été favorisée par le retard des recherches à leur propos, par leur *situation de contiguïté* dans ce champ du *ni*, ni si longtemps négligé.

Plus on se rendra compte de la diversité interne de ce champ (Vérisme, Néo-traditionalisme, Réalisme social, Expressionnisme, Art totalitaire, etc.), plus on s'apercevra de l'arbitraire injustifiable qui les a fait appréhender dans un seul et même chapitre. Plus... autrement dit, on s'apercevra du caractère infiniment trompeur de cette fameuse structure ternaire ! On aurait tort cependant de l'accabler car ce sont souvent les modes de structuration du savoir qui nous apparaissent rétrospectivement faussés qui nous ont permis d'avancer dans une vision plus nuancée de la période concernée !

Vers la réintégration de l'histoire de l'art de l'Entre-deux-Guerres dans une histoire générale du XX^e siècle

Mal connu, peu étudié jusqu'il y a 30 ans, l'Entre-deux-guerres en art a tendu à se constituer en champ autonome sur lequel les études se sont multipliées. Le cadre artistique a d'abord été donné en quelque sorte par défaut mais il a permis une construction originale du savoir sous la forme de cette structure ternaire, régulièrement utilisée dans les expositions ou les livres de synthèse. D'autre part, des évolutions spectaculaires ont eu lieu à l'intérieur de ce champ : la vision de certains mouvements s'en est trouvée complètement modifiée. Désormais, il est bien clair que cette période ne peut plus être tenue comme une parenthèse : c'est une période capitale, non moins décisive que les mouvements en « isme » apparus avant la guerre de 14. Se pose donc la question d'une intégration de cette histoire de l'art renouvelée de l'Entre-deux-Guerres dans une histoire générale du XX^e siècle.

L'évolution des recherches sur l'art de l'Entre-deux-Guerres a montré que c'étaient des pans considérables de la production artistique à cette époque qui récusaient la frontière entre l'art et la vie. Rien n'est plus faux que la vieille représentation d'un Entre-deux-Guerres voué principalement à un « art moderne » défini par le souci de l'autonomie plastique, la primauté de l'évolution formelle. Le concept d'« art moderne » dans sa connotation actuelle n'est pas satisfaisant pour rendre compte de l'art de cette époque. Je vois mal comment cette réintégration pourrait ne pas causer, sinon l'éclatement des repères mis en évidence par ailleurs, du moins, leur sévère mise à l'épreuve.

- AMELINE J.-P. et BELLET H. (dir.), *Face à l'Histoire: 1933-1996. L'artiste face à l'événement historique*, Paris, 1996.
- Années trente en Europe. Le temps menaçant, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 février-25 mai 1997.
- BUCHLOH B. H.D., *Construire (l'Histoire de) la sculpture, in Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, cat. expo., Paris, Centre George Pompidou, 3 juillet-13 octobre, 1986, p. 254-274.
- CLAIR J. (dir.), *Les Réalismes 1919-1939. Entre révolution et réaction*, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981/ Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 mai-30 juin 1981.
- COTTINGTON D., *Cubism and its histories, Critical Perspectives in Art History*, Manchester-New York, 2004, p. 218-240.
- DAIX P., *L'Ordre et l'Aventure. Peinture, modernité et répression totalitaire*, Paris, 1984.
- « Écrire l'Histoire de l'art moderne » [dossier], Artpress, 149, juillet-août 1990.
- FER Br., BATCHELOR D. et WOOD P., *Realism, Rationalism, Surrealism. Art between the Wars*, coll. Modern Art Practices and Debates, New Haven/Londres, [1993] 1994.
- HARRISSON Ch. et WOOD P., *Introduction*, in IDEM, *Art en théorie. 1900-1990* [anthologie], [Oxford, 1992], Paris, 1997, p. 29-43.
- L'art en Europe autour de 1918*, Ancienne Douane de Strasbourg, 8 mai-15 septembre 1968.
- L'art en Europe autour de 1925*, Ancienne Douane de Strasbourg, 14 mai-15 septembre 1970.
- La parenthèse du moderne*, Actes du colloque « L'art moderne, rupture ou parenthèse dans l'Histoire de l'art? » tenu au Centre Georges Pompidou les 21 et 22 mai 2004, Paris, 2005.
- MERCIER A., André Breton et l'ordre figuratif, in Jean-Paul BOUILLON, Bernard CEYSSON et François WILL-LEVAILLANT (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture. 1919-1925*, Actes du Colloque du Centre interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'expression contemporaine de Saint-Étienne du 15 au 17 février 1974, Lausanne, 1975, p. 277-316.
- 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 Dennis Collins, [Princeton, 1989], Paris, 1991.
- SCHNEEDE U. M., *Vérisme et nouvelle objectivité*, trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, in *Paris-Berlin, rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*, Centre national d'art de culture Georges Pompidou, 12 juillet-6 novembre 1978, p. 182-190.