

# Re2g

## Relire l'entre-deux-guerres

Histoire des arts de 1919 à 1939

Compte rendu n° 3 : automne 2011

---

### SOMMAIRE :

- I. Joël ROUCLoux (professeur d'histoire de l'art, UCL) : *De Mannheim à Beaubourg ou la confusion des « réalismes »*, conférence-discussion du 21 mai 2010 à l'Université de Lille 3..... p. 02
  - II. Publications des membres du groupe : *Louis Bouquet (1885-1952). Le peintre, le poète et le héros*, par Philippe Dufieux (ENSA Lyon), Paris : éditions Liénart, 2010, et *La Femme à la cigarette – Une rencontre avec Otto Dix*, par Marie Gispert (MCF, Paris I), Paris : éditions Scala, 2011..... p. 15
  - III. Patrimoine : *Offrir le surréalisme au monde... la collection André Breton en ligne..* p. 16
  - IV. Prochains rendez-vous..... p. 18
-

I. Joël ROUCLOUX (professeur d'histoire de l'art à l'Université Catholique de Louvain, et directeur du Musée du Dialogue à Louvain-la-Neuve en Belgique)

*De Mannheim à Beaubourg ou la confusion des « réalismes<sup>1</sup> »*

Conférence-discussion du 21 mai 2010 à l'Université de Lille 3

Texte de l'auteur

1. Histoire du regard et phénomène générationnel

Que l'on me permette d'évoquer d'emblée une expression de ma thèse de doctorat<sup>2</sup> : *au miroir de*. Il s'agissait bien d'une thèse d'historiographie, d'histoire des idées artistiques et d'histoire du goût. L'objet premier n'en était pas l'Entre-deux-guerres en tant que tel, pas même ce courant spécifique que j'appelle le néo-traditionalisme, mais bien le *regard* qui s'est porté sur l'Entre-deux-guerres dans la période disons 1975-2000.

Le Professeur Philippe Junod de l'Université de Lausanne a montré comment on pouvait soutenir l'idée paradoxale que c'est le présent qui constitue le passé<sup>3</sup>. Il fait évidemment référence aux nombreux phénomènes de réévaluation et de réhabilitation qui constituent la trame même de la construction narrative de l'Histoire de l'Art. On songe ici au livre célèbre de Francis Haskell *La norme et le caprice*. Bien sûr, tant Francis Haskell que Philippe Junod ont conscience des problèmes que constituerait un renversement total de perspective où l'histoire du goût prendrait purement et simplement la place de l'histoire traditionnelle. On peut aussi se demander si les rapports entre l'histoire du goût et une histoire de l'art qui se voudrait positive, « objective » ne sont pas liés au domaine traité, soit à l'objet du discours historique. Selon les cas, cet objet en lui-même est plus ou moins saisissable, susceptible de reconstruction ou, au contraire, dénaturé de manière irrémédiable. Historien du goût, Francis Haskell s'est ainsi beaucoup intéressé à l'intérêt « moderne » pour l'art antique. Or, comme on sait, même avec des redécouvertes périodiques d'œuvres perdues, on ne

---

<sup>1</sup> Cette réflexion reprend une intervention faite à l'Université de Lille le 21 mai 2010 dans le cadre du séminaire *Relire l'Entre-deux-Guerres* animé par le Professeur François Robichon. Je le remercie, ainsi que sa collaboratrice Céline De Potter, de m'avoir donné la parole. Cette intervention initialement intitulée « De Munich à Amsterdam ou la "dialectique" des "réalismes" » était suivie d'un large temps de discussion. C'est la raison pour laquelle ce texte n'anticipe pas les diverses objections qui pourraient être opposées à sa thèse centrale.

<sup>2</sup> À rebours du modernisme. *Le néo-traditionalisme de l'Entre-deux-guerres au miroir de sa redécouverte « postmoderniste »* (soutenue à l'Université de Namur en 2006).

<sup>3</sup> Philippe JUNOD, « Éloge de l'écrevisse. Pour une histoire relativiste » [2001] repris dans *Chemins de traverse. Essais sur l'histoire des arts*, Gollion (Suisse), 2007, p. 497-524.

disposera jamais que d'une part minime de cette production : elle nous échappe très largement. Ne serait-il pas plus sage de renoncer à l'utopie d'écrire une histoire de l'art antique, n'est-on pas condamné à n'écrire qu'une histoire du regard sur l'art antique, une histoire de l'*anticomanie* et non de l'art antique lui-même ? Nul doute qu'un tel relativisme radical choquera certains historiens de l'art antique. Nul doute aussi que cette perspective paraîtra tout bonnement absurde aux historiens de l'art du XX<sup>e</sup> siècle qui ont de bonnes raisons de penser que l'essentiel des œuvres et de la documentation nécessaire pour constituer à terme une histoire *exhaustive* et *équilibrée* est à portée de main.

On sait pourtant que l'histoire de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle du XX<sup>e</sup> siècle a fait l'objet de phénomènes de redécouverte et de réhabilitation non moins spectaculaires que l'art du passé. Celles-ci sont évoquées dans les histoires du goût mais avouons que les choses ne se ressentent pas tout à fait de la même manière selon que l'on a vécu directement ou non ces phénomènes. Autrement dit, la génération à laquelle on appartient n'est pas sans impact sur notre perception spontanée de l'histoire de l'art telle quelle se vit et s'écrit. Pour ma part, j'ai eu vingt ans en 1988, c'est-à-dire que j'ai grandi dans un *univers iconique* où un certain nombre de métamorphoses majeures du regard avaient déjà eu lieu et m'apparaissaient comme autant d'évidence. Ainsi, il apparaît évident aujourd'hui – mais c'était déjà le cas il y a vingt ans – que le symbolisme a été un grand moment de l'art belge, un moment en tout cas où l'art belge a été en contact étroit avec l'art international dont Bruxelles pouvait passer pour l'une des capitales. Et bien, du fait même de mon âge, j'ai tout simplement du mal à imaginer qu'il n'en a pas toujours été ainsi, que cette période a pu être tenue, y compris en Belgique, comme quantité négligeable, que les Fernand Khnopff ont longtemps été vus comme des croûtes encombrantes. Le phénomène prend un aspect beaucoup plus dramatique avec l'architecture Art nouveau dont Bruxelles peut apparaître également comme l'une des capitales. Dans ce cas, l'indifférence ou le mépris a facilité la destruction pure et simple de monuments tenus pour emblématiques. Non seulement le Bruxellois moyen d'aujourd'hui épris de Patrimoine ne parvient pas à imaginer que l'on ait pu mépriser ces bâtiments mais il est animé d'un sentiment vengeur à l'égard des générations dont le mauvais goût supposé aurait encouragé une « barbarie » destructrice. Aussi loin que remonte ma conscience artistique, la bataille était déjà jouée, le consensus en faveur de l'Art nouveau et le Symbolisme s'était déjà imposé.

Par contre, à quarante-deux ans, je suis suffisamment âgé pour avoir assisté à plusieurs phénomènes de réévaluation et plus particulièrement à celle de l'œuvre de Giorgio de Chirico *postérieure* à 1920. Aujourd'hui, en 2010, un jeune de vingt ans n'a guère de difficultés à voir des œuvres de Chirico des années 1920 et 1930 dans les expositions et les musées : sans doute a-t-il *du mal à imaginer* que ces œuvres ont fait l'objet d'une véritable occultation

jusqu'à une période récente. Et bien en 1990, j'ai fait mon mémoire de maîtrise sur l'historiographie et le problème critique soulevé par l'œuvre du *second* Chirico. À ce moment, des jalons décisifs avaient déjà été posés en termes de réévaluation mais la bataille n'était pas gagnée : je veux dire que les efforts pionniers pour réhabiliter le Chirico postérieur à 1920 n'avaient pas encore eu d'impact sur la conception des parcours dans les musées d'art moderne ni dans l'écriture des histoires générales de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Or, c'est bien cela qui retient au premier chef l'histoire du regard, c'est lorsqu'une évolution dans l'historiographie finit par affecter *les structures de médiation des savoirs* de manière à toucher un public plus ou moins large.

## 2. Jean Clair et l'exposition *Les Réalismes à Beaubourg* (1980)

Dans ma manière de parler des évolutions ou des révolutions dans l'histoire du goût, on pourrait croire jusqu'à présent que je tends à les considérer comme des phénomènes atmosphériques que l'on constate après coup ou comme de simples phénomènes de mode. Or, bien sûr, je n'oublie aucunement l'autre terme du livre célèbre de Francis Haskell : l'histoire du regard sur les œuvres du passé est affaire non pas seulement de *caprice* mais aussi et peut-être surtout de *normes* ou si vous voulez de *valeurs*. La fortune critique d'un artiste ou d'un mouvement est pris dans le conflit des interprétations.

Ainsi, l'un des savants qui a joué un rôle décisif dans la réévaluation du *second* Chirico dans les années 1980 n'est autre que le célèbre historien et critique d'art français Jean Clair. En tant qu'historien de l'art, il a, avec d'autres, donné des éléments tendant à montrer que l'œuvre maudite de Chirico était digne d'intérêt mais aussi qu'elle avait été connue *à l'époque*, au début des années 1920, qu'elle avait connu une diffusion assez large et, qu'à ce titre, on ne pouvait pas comprendre certains aspects de la production internationale de l'Entre-deux-guerres en gommant cet aspect de la production. On songe à l'importance de son activité de théoricien dans la revue *Valori Plastici*. L'enjeu principal à ce stade est bien d'abord un enjeu de connaissance. Il est difficile pourtant de ne pas faire un lien entre cette contribution savante et les écrits théoriques et critiques de Jean Clair où il affirme la supériorité des œuvres « néo-classiques » de Chirico, Carrà et Picasso sur leur période dite d'avant-garde et cela dans des essais critiques<sup>4</sup> et non dans des études historiques. On se demande alors s'il s'agit seulement de dégager des pans oubliés ou négligés de l'histoire ou, de manière beaucoup plus normative, de mettre en avant... des *contre-modèles*. Or, si l'histoire des représentations du passé artistique a partie liée avec des conflits normatifs, on peut imaginer que cette réalité puisse prendre une dimension explosive avec une période comme l'Entre-

---

<sup>4</sup> Jean CLAIR, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts*, Paris, 1983, p. 101.

deux-guerres où l'atmosphère sociale et politique est particulièrement chargée et dont le souvenir dans nos mémoires est toujours délicat. On n'est plus alors si étonné que Jean Clair a été emporté dans des controverses parisiennes et des guerres de mémoire dont la virulence a laissé parfois plus d'un observateur étranger.

Constatons ici que Jean Clair a été un acteur fondamental de l'histoire du goût dans ces dernières décennies et cela, plus particulièrement, pour avoir été le commissaire d'une exposition charnière en 1980 intitulée *Les Réalismes*<sup>5</sup>. Dans cette exposition, il était question déjà du second Chirico mais aussi d'une foule d'autres artistes que le public de Beaubourg découvrait pour la première fois. Cette exposition se proposait de mettre à nouveau au jour un véritable continent englouti, continent dont la diversité interne n'était pas niée (d'où le pluriel de *Réalismes*) mais qui n'en était pas moins présenté comme un ensemble *cohérent* du point de vue stylistique et couvrant un grand nombre de pays pendant l'Entre-deux-guerres. La structure du catalogue s'appuyait principalement sur la division en pays si bien que l'exposition avait une double dimension : apporter un éclairage nouveau sur la structuration des courants stylistiques pendant l'Entre-deux-guerres, faire découvrir de nouvelles scènes nationales ou des aspects méconnus de celles-ci.

Inévitablement, les commentaires critiques de l'exposition se sont concentrés sur ces deux axes : pertinence du concept de réalismes, représentativité des scènes nationales concernées. Dans le deuxième axe, on a ainsi reproché l'absence du muralisme mexicain qui aurait été une lacune significative. Du point de vue de l'histoire du goût, la lecture de la presse de l'époque laisse penser que la découverte la plus remarquée, la plus frappante était celle de la scène américaine. Cette exposition semble ainsi avoir été un jalon décisif dans l'essor de la fortune critique d'Edward Hopper en France qui n'a pas toujours été la vedette iconique (cartes postales, affiches) que l'on connaît. Pourtant, on pourrait se demander si un seul et même concept, même au pluriel (*réalismes*), pouvait rendre compte de démarches aussi différentes que celle des précisionnistes ou des régionalistes américains dont le rapport à la modernité sous ses aspects techniques, urbains et plastiques semblent opposés. Par sa diversité, la scène américaine figurative de l'Entre-deux-guerres aurait pu ainsi servir de mise à l'épreuve de ce concept de réalismes. Mais il m'a semblé que la scène allemande était emblématique du problème critique posé par la notion de réalismes de l'Entre-deux-guerres<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Jean CLAIR (dir.), *Les Réalismes 1919-1939. Entre révolution et réaction*, Centre Georges Pompidou, Paris, 17 décembre 1980-20 avril 1981/Staatliche Kunsthalle, Berlin, 10 mai-30 juin 1981.

<sup>6</sup> Je ferai remarquer qu'il s'est produit un certain renversement dans mon discours puisque je vais essayer d'aborder avec vous des problèmes de taxinomie, de classification stylistique. Or, je rappelle que ce n'était pas l'enjeu premier de mon travail qui portait non sur les objets eux-mêmes mais sur le regard récent porté sur ces objets en relation avec les débats sur l'art contemporain. Néanmoins, il m'est apparu qu'il était difficile de

### 3. La scène allemande des années 1920 comme objet privilégié du concept de « Réalismes »

La problématique fondamentale est que l'on ne peut subsumer sous une même catégorie de « réalismes » des démarches aussi différentes et opposées qu'un *néo-traditionalisme* attaché à la supposée grande tradition de l'Art et un *vérisme* à intention sociale et satirique qui suppose au contraire la réduction de l'art à l'état de moyen.

On ne saurait constituer une famille de style et d'esprit à partir de démarches aussi différentes qu'une *restauration* de l'Art ou, au contraire, sa *dérision*. Le débat sur la cohérence interne de la notion de *Neue Sachlichkeit*, de « Nouvelle objectivité » allemande, est étroitement lié à celui que je pose sur la cohérence interne de la notion de « réalismes » de l'Entre-deux-guerres à l'échelle internationale. Constatons en effet que ce regroupement à mon sens contestable a été repris régulièrement depuis trente ans et se retrouve dans des ouvrages de vulgarisation. Il y a quelques années, une exposition très comparable à celle de Beaubourg a ainsi été montée à Madrid sous le commissariat de Tomàs Llorens<sup>7</sup>.

En somme, parmi toutes les scènes nationales possibles, la scène allemande me paraît être un véritable carrefour conceptuel – à moins qu'il ne s'agisse d'un labyrinthe – de questions qui se posent à des titres divers dans d'autres contextes nationaux. Toutefois, l'important volet allemand de l'exposition *Les Réalismes* ne constituait pas une découverte pour le public de Beaubourg, contrairement à la scène américaine ou à la scène néerlandaise. En effet, l'exposition *Paris/Berlin*<sup>8</sup> tenue deux ans plus tôt avait déjà permis au public de se faire une bonne idée de la scène allemande figurative. Mais surtout, il faut constater que des artistes comme Grosz, Dix et Beckmann n'étaient pas des inconnus pour l'historiographie française : on pourrait même montrer qu'ils ont été régulièrement présentés, par exemple dans les

---

prétendre montrer les lunettes plus ou moins déformantes du présent sur le passé sans développer et structurer une certaine connaissance de ce même passé. C'est ainsi que j'ai en quelque sorte greffé à ma thèse portant sur les débats artistiques entre 1975 et 2000 sur le phénomène dit du « retour à l'ordre » de l'Entre-deux-guerres, une « incise » de près de 300 pages où j'essaie d'introduire à l'état de la question de nombreux concepts, mais aussi à la fortune critique de nombreux artistes particulièrement mobilisés dans les débats contemporains ou particulièrement significatifs soit par leur caractère représentatif soit par leur caractère atypique. Mon jury a accepté ce principe ambitieux mais risqué dans la mesure où beaucoup des rubriques de cette partie pourraient relever d'une thèse en soi. Je ne me présente donc pas ici comme un « spécialiste » de la scène allemande ou néerlandaise figurative de l'Entre-deux-guerres mais comme quelqu'un qui aurait un peu réfléchi sur le problème critique posé par ces scènes dans la perspective d'une écriture beaucoup plus large de l'histoire de l'art du 20<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> Tomàs LLORENS (dir.), *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*, Museo Thyssen-Bornemisza et Fundación Caja de Madrid, 11 octobre 2005-8 janvier 2006.

<sup>8</sup> Uwe M. SCHNEEDE, « Vérisme et nouvelle objectivité », trad. de l'allemand par Henri-Alexis Baatsch, dans *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.

années 1960, comme emblématiques d'un courant international supposé de l'Entre-deux-guerres : celui d'une supposée seconde vague « expressionniste ». Une meilleure connaissance de la littérature allemande de l'époque (1920) a montré que ces artistes étaient en fait liés au débat sur le *post-expressionnisme* (*Nach-Expressionismus*), qu'ils ont voulu s'inscrire dans une *nouvelle* génération. Nous n'avons pas tant affaire ici à une *redécouverte* qu'à une *requalification* : ces artistes ont été en quelque sorte transférés vers un nouveau concept stylistique — le réalisme — promis à un bel avenir<sup>9</sup>.

On peut affirmer que le concept de *réalisme* de l'Entre-deux-guerres appliqué à un contexte international a d'abord été expérimenté dans le contexte allemand. Ainsi, dans le catalogue de Beaubourg, un hommage est rendu aux travaux présentés comme pionniers de l'écrivain et galeriste italien Emilio Bertoni dont l'ouvrage *Il Realismo in Germania. Nuova Oggettività – Realismo magico* de 1967 semble bien un jalon dans la connaissance internationale de l'art allemand figuratif de l'Entre-deux-guerres : s'il intègre Dix et Grosz dans ce panorama, il évoque aussi de nombreux autres artistes alors beaucoup moins connus. D'autre part, dès avant l'exposition *Paris/Berlin* de 1978, la France s'était penchée sur cette question à l'occasion de l'exposition pionnière de Grenoble en 1974 intitulée justement *Réalistes en Allemagne 1919-1933*. L'avant-propos de Jacques Bauffet et Bernard Ceysson entrait dans le vif du sujet en condamnant les confusions qu'autoriserait le concept de « Nouvelle Objectivité ». Les célèbres animateurs du Musée de Grenoble parlaient même à propos de travaux allemands récents de, je cite, « distorsions » et de « travestissements ».

#### 4. Aux sources de la problématique : le néo-traditionalisme munichois

Il est impossible de comprendre ce débat, qui dure en fait depuis quatre-vingt-cinq ans, sans se pencher sur le cas de quelques artistes actifs dans les années 1920 et associés à la notion de *classicisme munichois*. Il s'agit d'artistes qui ont certes fait l'objet d'une réhabilitation qui assure leur présence dans les musées allemands ou dans des expositions spécialisées, mais dont on ne saurait aucunement dire qu'ils ont connu un essor critique spectaculaire : on est très loin du vedettariat international d'un Hopper ou d'une Tamara de Lempicka. Il s'agit de Georg Schrimpf, d'Alexander Kanoldt et de Carlo Mense. Si ces artistes sont au cœur du débat, ce n'est donc pas tant en relation avec la célébrité internationale de leurs œuvres mais parce qu'ils ont suscité un grand intérêt auprès de deux des critiques

---

<sup>9</sup> Notons que cette désintégration du concept de seconde vague expressionniste de l'Entre-deux-guerres a eu un impact direct sur la fortune critique internationale d'artistes comme le Belge Permeke ou le Parisien Soutine : d'artistes représentatifs d'un courant international, ces derniers sont devenus des inclassables ou des retardataires.

allemands les plus importants de leur époque : Franz Roh, associé au concept de « réalisme magique », et Gustav H. Hartlaub associé au concept de « Nouvelle Objectivité ».

L'expression de « Réalisme magique » utilisée d'abord par Franz Roh (*Magischer Realismus*), dans l'un ou l'autre article, a constitué finalement le titre d'un ouvrage publié en 1925. Lionel Richard résume efficacement ce que Roh entendait par là : « tout ce qui met l'objet en valeur au lieu de le désagréger, installe dans le tableau le silence au lieu du bruit, le statisme au lieu du dynamisme, la froideur au lieu de la chaleur<sup>10</sup> ». C'est cette *impassibilité* qui aurait créé une distance avec un naturalisme plus plat et ouvert ainsi la voie à une dimension « magique ». Franz Roh faisait le lien entre ses chers Munichoïses et des artistes internationaux comme Carrà, Chirico, Derain, Picasso et Severini. Roh avait donc l'intuition d'un véritable courant européen dont Munich pourrait être l'un des centres. En somme, le concept de « Réalisme magique » chez Roh correspondait étroitement à ce que l'on a cru pouvoir désigner rétrospectivement comme le mouvement européen du « retour à l'ordre », autre expression particulièrement problématique.

D'autres critiques à l'époque parlaient plutôt de « néo-classicisme », ce qui a aujourd'hui à nos oreilles une connotation complètement différente de celle de « réalisme magique ». En effet, pour toute une série de raisons très complexes, cette expression de « réalisme magique » s'est déplacée pour désigner une certaine veine fantastique à la lisière du surréalisme. En d'autres termes, la notion de « réalisme magique » finit par établir une sorte de *continuum* entre « retour à l'ordre néo-classique » et surréalisme, ce qui dans le contexte français paraît décidément absurde. Les auteurs du contexte de 1925 auraient été extrêmement surpris de ce confusionnisme.

Plutôt que de « néo-classicisme », je préfère parler pour ma part de « néo-traditionalisme ». Je pense en particulier à la figure de Carlo Carrà, artiste et théoricien capital qui, dès 1916, en avait appelé à un retour à Giotto. S'il y a bien chez lui un discours de retour à la tradition contre les dérives supposées de l'avant-garde ici futuriste, là expressionniste, on voit que les modèles évoqués sont du côté des *primitifs* italiens, Giotto mais surtout Piero della Francesca et non du côté de la Renaissance classique de Raphaël. Autrement dit, il y a place dans ce traditionalisme pour une stylisation « archaïsante » ou, ailleurs, dans d'autres cas, néo-maniériste, qui marque un écart avec un pur néo-académisme. Ce point est important dans la perspective du débat sur le rôle que ces artistes auraient joué dans l'émergence de l'« art totalitaire » car celui-ci s'est profilé comme un néo-académisme et un néo-naturalisme hostile à toute forme de stylisation.

---

<sup>10</sup> Lionel RICHARD, « L'art allemand face au réalisme » dans « Le Réalisme » [dossier], *Ligeia*, 1, avril-juin 1988, p. 113.



Il n'est pas indifférent de noter que Carlo Carrà lui-même, auteur et théoricien fondamental de ce néo-traditionalisme européen, a consacré au Munichois Georg Schrimpf une monographie dans le cadre des fameuses éditions *Valori Plastici*<sup>11</sup>. L'intérêt critique de Schrimpf est donc lié à l'attention simultanée que lui ont consacrée Roh et Carrà. Dans ce texte publié en français dans la collection « Les artistes nouveaux », il est un peu question de Schrimpf, mais il s'agit d'abord et avant tout d'un manifeste de Carrà sur un supposé mouvement international... celui-là même qui sera qualifié un jour de « retour à l'ordre ».

## 5. De Munich à Mannheim

Les chroniqueurs de la revue *Das Kunstblatt* qui ont consacré à Dix, Grosz et à bien d'autres des articles au début des années 1920 auraient été extrêmement surpris de voir que l'on finirait par assimiler ceux qu'ils appelaient les « véristes » aux néo-traditionalistes munichois. Ainsi Paul F. Schmidt<sup>12</sup> notait que les véristes voulaient jeter au visage des bourgeois leurs propres vices et cela, grâce à une conception non formelle, non artistique de la peinture. Loin d'être une finalité idéaliste, celle-ci apparaît plutôt comme une arme satirique, politique et sociale. Le célèbre Carl Einstein<sup>13</sup> a montré le caractère dialectique de cette stratégie en disant que Dix luttait contre le kitsch par le kitsch. À la même époque, Grosz semble avoir vu les risques de confusion que posait ce jeu avec le second degré : il dénonça parallèlement le néo-traditionalisme munichois comme un mouvement réactionnaire, comme le sommet du kitsch au premier degré : Grosz parlait d'« une méchante mode Biedermeier » et associait ce courant à une *réaction* politique et intellectuelle<sup>14</sup>.

Il est vrai que l'habitude s'est mise en place de comparer ces deux courants (néo-traditionalisme, vérisme) en raison du *contraste* qu'ils représentaient avec les mouvements d'avant-guerre : futurisme, expressionnisme, art abstrait (qui était pourtant en plein renouveau grâce au Bauhaus). L'idée de présenter ces deux courants pourtant antagonistes dans une seule et même exposition est venue à l'esprit de Gustav Hartlaub. L'organisation de celle-ci a pris un retard assez considérable puisque, espérée dès 1923, elle n'a finalement été inaugurée à Mannheim qu'en 1925. L'importance de cette exposition est évidemment très grande : elle constitue un jalon dans l'histoire de l'art de l'Entre-deux-guerres comparable à la première exposition du groupe surréaliste la même année. On ne peut toutefois reprocher

---

<sup>11</sup> Carlo CARRÀ, *George Schrimpf*, coll. Les artistes nouveaux, trad. non mentionné, Valori Plastici, Rome, 1924.

<sup>12</sup> Paul F. SCHMIDT, « Les véristes allemands » [*Das Kunstblatt*, 1924], trad. de l'allemand par E. Kaufholz, repris dans *Les Réalismes, 1919-1939, op. cit.*, p. 144-148.

<sup>13</sup> Carl EINSTEIN, « Otto Dix » [*Das Kunstblatt*, 1923], [trad. non ment.], repris dans *Les Réalismes, op. cit.*, p. 132-136.

<sup>14</sup> George GROSZ, « Après la réaction politique, la réaction intellectuelle » [*Das Kunstblatt*, 1922], trad. de l'allemand par E. Kaufholz, repris dans *Les Réalismes, op. cit.*, p. 128.

à Hartlaub un quelconque esprit d'amalgame puisque sa préface insiste justement sur les grandes différences entre les artistes. Il n'empêche que parler de deux *ails* bien distinctes d'une seule et même *Nouvelle Objectivité* encouragerait la confusion.

À l'origine, ce concept de *Nouvelle Objectivité* était une autre manière de désigner les Munichois : c'est également Franz Roh qui en a la paternité. « *Réalisme magique* », « *Nouvelle objectivité* », « *néo-classicisme* » : ces expressions désignaient à l'origine la même sensibilité ; elles ont vu par la suite leur connotation respective diverger. Manfred Fath<sup>15</sup> a analysé la correspondance entre Franz Roh et Gustav Hartlaub, correspondance qui s'interrompt brusquement dès avant 1925. Manfred Fath interprète cette interruption comme une marque de désaccord de Franz Roh à l'égard de l'idée de Hartlaub : Roh pensait avoir trouvé un allié dans la défense de ses chers Munichois et il ne comprenait pas l'intérêt symétrique de Hartlaub pour les véristes. Cette interprétation semble confirmée par la recension critique que Hartlaub a faite du livre de Roh sur le *Magischer Realismus* : parmi bien des éloges, il lui reprocha sa préférence exclusive pour les classiques munichois.

L'incroyable succès de la notion de *Neue Sachlichkeit* après l'exposition de Mannheim – au point qu'elle est passée dans le langage courant – relève d'une histoire générale de la culture allemande entre 1925 et 1933. Ce succès et cette émancipation du contexte artistique appelait une mise au point qui est intervenue en 1940 dans *The Art Bulletin* sous la plume d'un certain Fritz Schmalenbach<sup>16</sup>. Celui-ci insistait beaucoup sur les risques de confusion induits par cette notion. C'est à cet article classique que se référaient Bernard Ceysson et Jacques Beaufret dans leur préface au catalogue de Grenoble de 1974. Quatre ans plus tard, l'exposition *Paris/Berlin* consacrait un chapitre très clair et très informé sur le vérisme « berlinois » sans confusion d'aucune sorte avec le néo-traditionalisme. La confusion involontairement encouragée par Hartlaub semblait un lointain souvenir.

À cet égard, la partie allemande de l'exposition *Les Réalismes* en 1980 constituait à mon avis un risque de régression théorique en réunissant à nouveau ce que Grenoble en 1974 et Paris en 1978 avait heureusement séparé. Il est important de noter dans la présentation générale de l'exposition la place que le commissaire Jean Clair fait à la ville de Munich présentée comme la charnière d'un axe artistique Italie – Allemagne ou *Mittel Europa*<sup>17</sup>. Pourtant ce texte ne fait pas référence de manière appuyée à Franz Roh et aux artistes qu'il avait défendus. Le lien se fait de façon explicite seulement dix-sept ans plus tard avec l'exposition organisée en Espagne *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea*. Jean Clair y

---

<sup>15</sup> Manfred FATH, « Franz Roh and Gustav Friedrich Hartlaub » dans *Realismo Magico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1933*, IVAM Centre Julio Gonzalez 19 juin-31 août 1997 / Fundación Caja de Madrid, 17 septembre - 9 novembre 1997 / Centro Atlantico de Arte Moderno (Gran Canaria) 2 décembre 1997-1 février 1998, p. 284-286.

<sup>16</sup> Fritz SCHMALENBACH, « The Term *Neue Sachlichkeit* », *The Art Bulletin*, septembre 1940, p. 161-164.

<sup>17</sup> Jean CLAIR, « Données d'un problème » dans Jean Clair (dir.), *Les Réalismes 1919-1939, op. cit.*, p. 8-15.

rend en effet hommage de manière appuyée au critique<sup>18</sup>. Et il me semble en effet que la démarche théorique et critique de Jean Clair, qui a donné lieu en France à des controverses d'une virulence inouïe, virulence qui n'est pas sans lien avec sa propre manie de mêler systématiquement considérations artistiques et considérations politiques, peut être interprétée à bien des égards comme une volonté de reprendre le flambeau de Franz Roh. À cette différence que Jean Clair applique les idées de Franz Roh au corpus de Hartlaub, ce qu'aucun de ces critiques des années 1920 n'aurait approuvé. Otto Dix et Georg Schrimpf risquent d'apparaître ainsi comme les hérauts d'une seule et même cause.

Mon opposition au concept de Nouvelle Objectivité ou de Réalisme avec ou sans *s* en tant que coupole prétendument cohérente de démarches en réalité antagonistes n'a, on le voit, rien d'original. Je ne fais que me mettre à la suite de toute une tradition. Pourtant, trente ans après l'exposition *Les Réalismes en Allemagne*, le musée de Grenoble a, en quelque sorte, remis le couvert en 2003 avec une exposition intitulée *Allemagne Années 20. La Nouvelle Objectivité* où les diverses interventions vont bien dans le sens d'une défense de la cohérence interne du concept. C'est, si l'on peut dire, la revanche de Hartlaub. Pour ma part, je persiste et signe : si je reconnais qu'il y a des cas-limites et des évolutions ambivalentes, j'affirme que ceux-ci ne peuvent être situés qu'à la lumière d'une opposition de principe.

## 6. De Mannheim à Amsterdam

Je ne ferai ici qu'évoquer rapidement le contexte néerlandais dans les années trente qui est un sujet en soi. Cette évocation se justifie par le fait que les Pays-Bas sont le seul pays étranger qui a présenté l'exposition de Hartlaub, en l'occurrence au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Celle-ci a donc eu un impact direct sur l'émergence du grand courant néo-figuratif néerlandais des années trente. D'autre part, le peintre allemand Franz Radziwill constitue un trait d'union entre les deux contextes puisqu'il a résidé à Amsterdam où il s'est passionné pour la grande peinture néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Cet artiste permet de symboliser le passage entre le contexte allemand et le contexte néerlandais de la même manière que Georg Schrimpf pourrait symboliser un passage entre le contexte italien et le contexte allemand.

On perçoit la méthode que j'esquisse ici : dans quelle mesure les problèmes critiques liés à une scène nationale permettent-ils d'éclairer les concepts utilisés pour la scène internationale ? Une double mise en perspective se met ainsi en place en interrogeant les interactions entre historiens d'aujourd'hui et critiques d'hier, contextes nationaux et

---

<sup>18</sup> Jean CLAIR, « On Magic Realism » dans *Realismo Magico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1933*, op. cit., p. 276-279.

conceptualisation internationale. D'où, évidemment, la possibilité d'entrecroiser les problèmes critiques liés à deux scènes nationales spécifiques.

On a pu désigner le mouvement néo-figuratif néerlandais des années 1930 sous la bannière du *Magisch Realism*. Il semble bien dans ce cas que le mouvement néo-figuratif néerlandais ait été un courant *dominant* lié à la crise de l'abstraction. Le cas de Carel Willink passant de l'art abstrait à un art « néo-figuratif », que je n'ose qualifier plus précisément, apparaît ici emblématique.

Je me contenterai d'énumérer les questions qui se posent dans ce cas et d'indiquer des pistes de réponse à très grands traits. Premièrement, s'agit-il d'un courant cohérent ? Deuxièmement, sa dénomination courante comme « réalisme magique » s'appuie-t-elle directement sur la définition spécifique de Franz Roh ? La troisième question découle des deux premières : y a-t-il eu un mouvement néo-traditionaliste significatif dans les années 1930 de telle sorte que, à un niveau international et du point de vue d'une histoire générale de l'Entre-deux-guerres, on puisse considérer les Pays-Bas comme un *relais* décisif alors même que l'Italie et l'Allemagne sont en crise et voient le triomphe progressif du néo-académisme totalitaire ?

Ma réponse à la première question est oui. Quand je parle de cohérence interne, je n'entends pas bien sûr une homogénéité qui n'existe d'ailleurs dans aucun mouvement artistique. Des nuances importantes existent entre les artistes ou à l'intérieur de l'œuvre d'un artiste. Mais, si diversifié que soit ce mouvement néo-figuratif néerlandais des années trente, on est loin du cas allemand où l'existence d'ailes opposées a été soulignée par les contemporains et où l'amalgame de ces sensibilités a été dénoncé par tout un courant critique et historiographique.

Ma réponse à la deuxième question est non. Dans les années 1930, l'expression la plus courante pour désigner ce courant parlait des peintres d'une autre réalité (*schilders van een andere werkelijkheid*). L'expression de « réalisme magique » appliquée au cas néerlandais n'a trouvé ses lettres de noblesse que très tardivement à l'occasion de l'exposition d'Anvers en 1971 *Magisch Realism* qui a été la première exposition consacrée après-guerre à ce courant hors des Pays-Bas. Elle constitue donc un jalon dans l'histoire de la redécouverte internationale de ce mouvement. Cible après 1945 des attaques des jeunes Cobra, il symbolisait en effet des années d'angoisse (*bange jaren*) que les Pays-Bas préféraient oublier<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Carel BLOTKAMP, « Années trente, années de l'angoisse. L'art aux Pays-Bas » trad. du néerlandais par Jan Willem Noldus, dans *Années 30 en Europe. Le temps menaçant*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, p. 89-92.

L'un des intervenants de l'exposition de 1971, qui appuyait le recours rétrospectif à l'expression de « réalisme magique » pour désigner le courant néo-figuratif néerlandais des années trente n'était autre que l'un des acteurs de celle-ci : Pyke Koch<sup>20</sup>. Cette définition régulièrement reprise porte sur le problème de la frontière entre le réalisme magique et le surréalisme. Le premier porterait sur des représentations possibles mais non pas vraisemblables. Si la frontière conceptuelle passe entre le surréalisme et le réalisme magique, elle passe aussi, pour Koch en 1971, à l'intérieur de l'œuvre des artistes belges Magritte et Delvaux. Dans le réalisme magique, écrit Koch, l'écart avec le réel relève d'une coupure continue à peine perceptible de lame de rasoir alors que dans le surréalisme *hors de Belgique*, il s'agirait d'un coup de hache. L'examen des œuvres anciennes de Pyke Koch révèle en effet une influence de Magritte mais aussi du Français Pierre Roy qui symbolisait la veine la plus figurative à l'exposition surréaliste de 1925<sup>21</sup>.

La question fondamentale posée par la notion de « Réalisme magique » selon Pyke Koch porte donc sur l'ambiguïté du réel à laquelle il s'agit de donner accès et non sur une défense des valeurs plastiques prétendument « éternelles ». Le recours à une facture traditionnelle est un *moyen* pour exprimer cette ambiguïté, il n'est pas une fin en soi, en tout cas pas une fin prioritaire : le but fondamental n'est pas le retour à la tradition ou l'exaltation du beau métier que défendaient de Chirico et Carrà dans la revue *Valori Plastici* au début des années vingt. À cet égard, il ne me semble pas judicieux de présenter le néerlandais Pyke Koch et le Munichois Georg Schrimpf comme des variantes d'une même démarche artistique que l'on appellerait le « *Réalisme magique* ».

## Conclusion

Pour conclure, j'évoquerai un texte du grand historien de l'art Hans Belting où il évoque la situation de Franz Roh dans les années 1950<sup>22</sup>. Selon Hans Belting, Franz Roh aurait renoncé à cette époque à ses ambitions de jeunesse. Rien ne ressemblait moins au premier après-guerre qu'il avait connu, celui d'une crise des mouvements « avant-gardistes » ou « modernistes », que le second après-guerre marqué par le triomphe de l'abstraction. Franz Roh espérait seulement qu'une certaine place serait encore garantie dans l'historiographie à la peinture figurative et à sa capacité d'évocation.

---

<sup>20</sup> *Magisch Realisme in Nederland*. Raoul Hynckes, Pyke Koch, Carel Willink, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, 18 septembre-14 novembre 1971, non paginé.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet Cécile BREHANT, *Pierre Roy et les marges du surréalisme*, Paris, 2001.

<sup>22</sup> Hans BELTING, « Une nouvelle querelle des images : le modernisme introuvable », trad. de l'allemand par Christian Bounay, dans dossier « Allemagnes », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 32, été 1990, p. 68.

La suite de l'histoire allait montrer qu'il n'était pas ce *vaincu de l'histoire du goût* qu'il croyait être. En effet, tant en Italie qu'en Allemagne et en France, des historiens de l'art engagés dans la critique allaient entreprendre de remettre au-devant de la mémoire artistique ses chers Munichois. Cette réévaluation ne peut être dissociée des débats des années 1960 et 1970 sur l'art contemporain, débats précisément liés au statut du « Réalisme » en art.

Qu'il s'agisse du *photorealism* (dit hyperréalisme) aux Etats-Unis, ou au mouvement dit de la Figuration narrative à Paris, critiques et artistes ont pu justifier leur retour *et* à la figuration *et* à la peinture comme relevant d'une démarche critique non seulement à l'égard de la société mais aussi à l'égard du statut traditionnel de l'art dans la société bourgeoise, statut que le formalisme abstrait n'aurait selon eux aucunement ébranlé. En aucune manière ils ne souhaitaient voir interpréter leur démarche comme un retour à l'ordre de l'art comme sphère autonome et idéalisée, séparée des autres sphères humaines. En d'autres termes, ces « réalistes » ne se réclamaient pas des supposées valeurs plastiques éternelles.

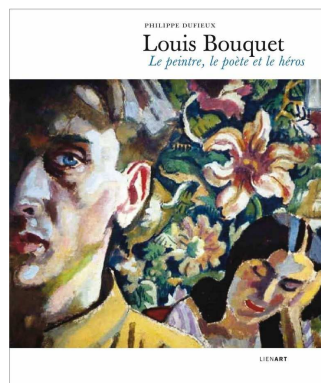
Et pourtant, le retour au « réalisme » – mot ambigu s'il en est – pouvait aussi avoir chez d'autres artistes une dimension plus formaliste. Tel était le cas des artistes regroupés par Jean Clair en 1979 à Bruxelles sous le label de *Nouvelle Subjectivité*, clin d'œil dialectique direct et appuyé au phénomène supposé de la *Neue Sachlichkeit*<sup>23</sup>. Entre-temps, le débat sur le statut du réalisme avait glissé vers une problématique nouvelle, celle du *postmodernisme* décrit à l'époque comme une nouvelle crise des avant-gardes. *Le moment 1980 semblait avoir des airs de famille avec le moment 1920*. Critique explicite de la « modernité » artistique et adepte, comme le second Chirico, d'un retour au *bel mestiere* (le métier des maîtres), Jean Clair ne réhabilitait pas cette période seulement comme un enjeu de connaissance mais avec des intentions normatives. Le mouvement de balancier de l'histoire de l'art et les métamorphoses de l'univers iconique était bien lié ici aussi à un enjeu de normes.

---

<sup>23</sup> Jean CLAIR, *Nouvelle Subjectivité. Notes et documents sur le retour de l'expression figurative et la scène de genre dans la peinture de la fin du siècle*, Bruxelles, 1979.

## II. Publications des membres du groupe

A défaut d'avoir eu le temps de rédiger des comptes-rendus détaillés pour le moment, les publications sont présentées par leur quatrième de couverture et un commentaire rapide.



*Louis Bouquet (1885-1952). Le peintre, le poète et le héros, par Philippe Dufieux (enseignant à l'ENSA de Lyon), Paris : éditions Liénart, 2010.*

20 x 24 cm, 200 pages, 160 illustrations, broché

38 € – ISBN : 978-2-35906-042-3

- 4<sup>e</sup> de couverture -

« Il est peu d'artistes contemporains qui peuvent s'enorgueillir d'avoir couvert à fresque près de 700 m<sup>2</sup> sur les chantiers les plus prestigieux de l'entre-deux-guerres en s'associant la complicité d'architectes de renom. À lui seul, le décor consacré à l'Afrique noire du salon Paul Reynaud du musée des Colonies suffirait à la gloire de Louis Bouquet (1885-1952). Mais si les grands décors de l'artiste forment la partie la plus visible de son œuvre et firent sa célébrité, le reste de sa production picturale reste en réalité entièrement à découvrir. Il est vrai que Bouquet ne connut jamais de succès de galerie, bien que de nombreuses manifestations individuelles ou collectives aient jalonné sa carrière.

Philippe Dufieux nous invite à suivre l'artiste depuis ses premières œuvres symbolistes et nabis, élaborées sous l'égide de Marcel Lenoir et de Maurice Denis, en passant par la maturation d'un art original et synthétique, jusqu'à son épanouissement sur les vastes surfaces murales offertes par l'architecture au début des années 1930. Peintre, dessinateur, portraitiste, graveur, illustrateur... Symboliste, nabi, cubiste, expressionniste, classique enfin... Son œuvre rassemble en lui toutes ces écoles en les dépassant souverainement. »

**Note rapide :** un très bel ouvrage comme on en voit peu, et porté par une maison d'édition courageuse. L'artiste est superbe, les textes et les illustrations aussi. Vivement conseillé.

**Plus d'infos :** <http://editionslienart.blogspot.com>



*La Femme à la cigarette – Une rencontre avec Otto Dix*, par Marie Gispert (maître de conférences à l'Université de Paris I), Les Ateliers imaginaires, Paris : éditions Scala, 2011.

Broché – 14 x 20,5 cm – 176 pages, 19 illustration(s)

18,00 € – ISBN : 978 235988 045 8

- 4<sup>e</sup> de couverture -

« Dirigée par Nadeije Laneyrie-Dagen, la collection Ateliers imaginaires propose une autre façon d'écrire l'histoire de l'art. Ces ouvrages se veulent des portraits, des rencontres, ils donnent la parole à des artistes, avec la rigueur historique que l'on peut attendre des auteurs qui sont des spécialistes, et pour des textes qui font aussi la part belle au plaisir de lire. Un cahier documentaire accompagne le récit.

Alors que son célèbre tableau, le Portrait de la journaliste Sylvia von Harden, vient d'être acquis par le Musée national d'art moderne de Paris, Otto Dix invite son excentrique modèle à lui rendre visite à Hemmenhofen, sur les bords du lac de Constance. À son arrivée, le peintre est absent, retenu par des problèmes de douane à Dresde, en RDA. C'est donc les personnes de son entourage qui vont recevoir Sylvia von Harden avant l'arrivée de Dix lui-même. »

**Note rapide :** on remarquera le parti pris original de cette collection qui semble pouvoir concilier recherche pointue et transmission à un public de non spécialiste. A suivre...

**Plus d'infos:** [www.editions-scala.fr](http://www.editions-scala.fr)

### III. Patrimoine : *Offrir le surréalisme au monde... la collection André Breton en ligne*

Présentation par les administrateurs du site:

« Offrir le surréalisme au monde... Telle est l'ambition de ce site entièrement gratuit constitué à partir de la collection qu'André Breton a rassemblée tout au long de sa vie. Cette collection, dispersée en 2003, n'a donc pas totalement disparu puisque vous pourrez la découvrir dans son intégralité, chose tout simplement impossible du temps de la rue Fontaine.



Administré sous la responsabilité de l'Association Atelier André Breton, présidée par Aube Breton-Elléouët, la fille du poète, le site se présente aujourd'hui sous la forme d'une base de données évolutive qui grâce à la technologie wiki permet à tout un chacun de l'enrichir à tout moment et partout dans le monde. Ce que nous faisons sans relâche depuis le premier jour. Les experts consultés pour la vente de 2003 ont rédigé les notices descriptives de la plupart des fiches de cette vente, Constance Krebs en rédige les chapeaux, les notices sans textes, et met à jour les notices rédigées en 2003.

À vous de compléter les informations par vos propres connaissances du surréalisme, de l'art populaire, des arts graphiques ou premiers, etc. Si, par exemple, vous avez en votre possession des lettres en réponse aux correspondances qui sont présentées ici, vous pouvez en proposer une copie et un commentaire par l'intermédiaire du wiki. Notre Conseil Scientifique en sera immédiatement saisi et votre contribution pourra rapidement être mise en ligne et être accessible à tous les passionnés. Vous pouvez également partager l'information dans vos réseaux sociaux, en vous rappelant que la plupart des objets représentés sur ce site dépendent du droit d'auteur, droit applicable pour les artistes ayant travaillé en France. Bonne visite ! »

**Plus d'infos:** [www.andrebretton.fr](http://www.andrebretton.fr)

**André Breton**

**COLLECTION**  
 Archives, affiches, invitations, tracts  
 Arts populaires  
 Arts premiers  
 Correspondance  
 Livres, catalogues, revues  
 Manuscrits  
 Ouvres graphiques, tableaux modernes, sculptures  
 Photographies  
 Bibliothèques et Musées  
 Librairie  
 Influences, confluences

**NADJA**  
 ANDRÉ BRETON

*Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant.*  
 - Nadja, p.18 Folio Gallimard.

Recherche rapide

Faust Rimbaud, Aïtane Camus, Aïtane Gary Davis, alchimie, Anthologie de l'humour noir, Arcane 17, architecture, art abstrait, art brut, art gaélique, art populaire, arts premiers, assemblage, Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaires, astrologie, Adels bibliophilie, biographie, cinéma, conférences, Codes Ataque, correspondance, critique, cubisme, dada, danse, dessins, discours, divination, écriture automatique, édition, enquêtes et questionnaires, entomologie, érotisme, esthétique, expositions, faits divers, fiction, Founier, futurisme, géologie, humour noir, Indiens d'Amérique, jeux, surréalistes, journal, La Révolution surréaliste, L'Amour fou, L'Art magique, Léon Trotsky, Les Champs magnétiques, Les Vases communicants, lettre, lettre d'admirateurs, magie, Manifeste, masque, Mexique, minéraux, monnaies, monographies, mur, musique, Nadja, notes de travail, occulisme, papillons, surréalistes, peinture, philosophie, photographie, poésie, politique, Préludes Nadja, psychanalyse, récit de rêve, récit de voyage, réunions du groupe, Revue "Dada", Revue "Libération", revues, sacré ou religion, scénario, sculpture, sexualité, strip-tease, surréalisme, tarots, téléviseur, Tenerife, théâtre, théorie littéraire, tract ou déclaration collective

©2011 Association André Breton - powered by OpenChar

#### IV. Prochains rendez-vous

# Re2g

Groupe de contact Relire l'entre-deux-guerres

Vendredi 25 novembre 2011

14h – 17h

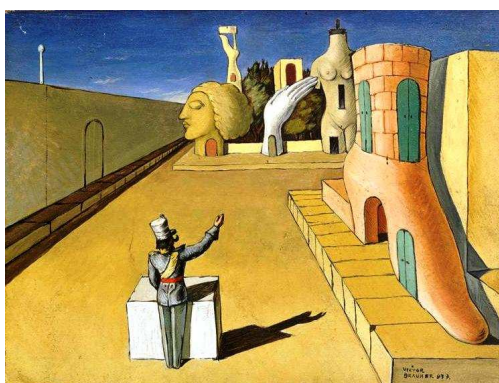
Université Charles-de-Gaulle-Lille 3

Salle A3.107 (locaux de l'IRHiS)

A l'occasion de cette nouvelle séance de notre groupe de contact, nous aurons le plaisir de recevoir **Madame Sophie Lévy, directrice-conservatrice du LAM à Villeneuve d'Ascq, et Madame Jeanne-Bathilde Lacourt, conservatrice en charge de l'art moderne dans le même musée, pour une :**

**Réunion-atelier autour du projet « La Ville magique » programmé au LaM de Villeneuve d'Ascq du 29 septembre 2012 au 13 janvier 2013**

En effet, le LaM, Lille métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, organise du 29 septembre 2012 au 13 janvier 2013 une exposition intitulée *La Ville Magique*. Cette exposition s'inscrit dans la programmation thématique et transversale de Lille 3000, dont la prochaine édition sera consacrée au thème du fantastique, et propose une plongée dans **différents mythes urbains de l'entre-deux-guerres**, au moment où la métropole semble concentrer tous les phantasmes et toutes les craintes du monde occidental. Elle réunira environ 200 peintures, dessins, collages, photographies et films. **Après une brève présentation du projet et des premières pistes soulevées par les commissaires de l'exposition, la réunion prendra la forme d'un atelier permettant aux chercheurs spécialisés sur l'entre-deux-guerres d'échanger avec eux, en amont de la réalisation du projet.**



De gauche à droite : Georgia O'Keeffe, *City Night*, 1926, h/t, 122 x 76 cm, The Minneapolis Institute of Arts; Victor Brauner, *La Ville qui rêve*, 1937, h/b, 14 x 18 cm, Paris, MNAM; Brassaï, *Les Pavés*, vers 1930-1932, épreuve argentique, 24 x 18 cm, Paris, Estate Brassaï. [Photos : D.R.]

Nous vous attendons nombreux pour débattre avec nous.

Groupe de contact Relire l'entre-deux-guerres

<http://re2g.hypotheses.org>

Journée d'études France/Belgique en 2012  
*L'art social en France et en Belgique, 1919-1939*  
Université Lille 3 – Laboratoire IRHiS (UMR CNRS 8529)  
**Vendredi 6 avril 2012**



Georges CRESSON, *Le Marteau-piqueur*, circa 1930, Paris, collection particulière. [Photo: D.R.]

Dans la suite des journées France/Belgique organisées précédemment à Lille 3, et dans le prolongement du colloque organisé par l'INHA sur *l'Art social en France de la Révolution à la Grande Guerre* les 16 et 17 juin 2011, cette journée d'études abordera la production artistique regardant le champ social dans une perspective comparative entre la France et la Belgique.

Cette question est encore peu étudiée pour l'entre-deux-guerres bien que les premières recherches aient montré que cette production existe bien et qu'elle doit tenir une place importante dans la relecture de la période, entamée depuis trente ans. Par « art social », on entend à la fois des productions traitant par leurs sujets de la réalité sociale, mais aussi de productions visant à la diffusion et à la démocratisation de l'art dans une perspective révolutionnaire, les deux pouvant d'ailleurs être réunis.

Alors que la littérature prolétarienne a fait l'objet en France de nombreux débats à l'époque et de travaux universitaires récents, l'art prolétarien est resté peu ou pas étudié. Cette journée permettra de mettre en lumière l'activité d'artistes belges et français dont l'œuvre sociale est peu présente ou carrément absente de l'historiographie : les Belges Higuët, Lacasse ou Masereel, d'ailleurs tous présents à Paris dans les années 1930, les Français Pignon, Cresson, de Bouville, Lingner...

Les propositions de communication sont à adresser **avant le 31 décembre 2011** à François Robichon ou à Céline De Potter ([frobichon@magic.fr](mailto:frobichon@magic.fr) et/ou [de-potter.celine@orange.fr](mailto:de-potter.celine@orange.fr)).

**Plus d'infos : <http://irhis.recherche.univ-lille3.fr>**

**Pour rappel, le groupe de contact dispose d'un site Internet :**

**<http://re2g.hypotheses.org>**

**(flux RSS: <http://re2g.hypotheses.org/feed>)**

Vous y trouverez des informations concernant les colloques, séminaires, expositions, publications et toutes autres actualités concernant l'entre-deux-guerres.

Une rubrique « Annonces de chercheurs » permet au chercheur à la recherche de documents, éditeurs, partenaires, de diffuser leurs demandes.

Une nouvelle rubrique « Patrimoine » a pour objectif de présenter des lieux ou œuvres d'art ou collections de musées concernant l'entre-deux-guerres. N'hésitez pas à nous faire part de vos notices écrites et/ou suggestions.

Pour toutes suggestions ou informations complémentaires à demander ou à transmettre, n'hésitez pas à envoyer un mail à : [de-potter.celine@orange.fr](mailto:de-potter.celine@orange.fr).

Au plaisir de vous revoir bientôt,

Bien à tous,

François Robichon et Céline De Potter