

J E A N C L A I R

MALINCONIA



MOTIFS SATURNIENS
DANS L'ART DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

ART ET ARTISTES
GALLIMARD

Extrait de la publication

ART ET ARTISTES

*Collection dirigée
par Jean-Loup Champion*

JEAN CLAIR

Malinconia

*Motifs saturniens
dans l'art de l'entre-deux-guerres*

GALLIMARD

AVANT-PROPOS

Ces textes s'échelonnent sur un peu plus d'une dizaine d'années. Les deux premiers furent publiés en 1980, pour l'exposition Les Réalismes entre révolution et réaction, au Centre Georges-Pompidou. Le dernier, pour Les Années 20. L'Âge des métropoles, présentée au musée des Beaux-Arts de Montréal en juin 1991. Ils couvrent le champ historique des deux décennies qui séparent le premier conflit mondial du second. Le dernier essai, consacré à Balthus, fait le lien entre les années trente et l'après-guerre.

Un entre-deux d'ambiguïtés (II). Qu'en est-il du mouvement moderne dans ces années 1915-1929, années de reflux, de doute, d'incertitude et dont l'ouverture de l'exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925 marque le point d'orgue, avec le regain saugrenu des revivals de toute sorte (I)? En 1926 paraît l'opuscule de Jean Cocteau, Le Rappel à l'ordre, dont l'intitulé indique, mieux que l'expression « retour à l'ordre », l'inquiétude qui plane sur l'époque.

La décennie suivante, de 1929 à 1939, voit la montée vers le second conflit mondial, l'avènement des régimes totalitaires, en Italie, en Espagne, en Allemagne. Mais aussi en Union soviétique. D'une apocalypse, l'autre : cette époque, qui va des Années folles aux années de feu, est aussi celle qui, de l'Octobre rouge à l'Octobre noir, vit l'affrontement de deux modèles économiques inconciliables mais aussi la fin des utopies.

Il faut le rappeler : à la fin des années soixante-dix, quand ces textes sont écrits, il existait peu d'instruments pour analyser cette période, du moins en langue française. Parmi eux, les plus précieux furent les colloques de Saint-Étienne, sous la direction d'un grand historien, trop tôt disparu, Jean Laude, dont l'ouverture d'esprit était égale à la culture¹.

En ce qui concerne les expositions, il fallut attendre celle du Conseil de l'Europe, Tendenzen der Zwanziger Jahre, à Berlin en 1978. Révélant au grand public et sur une grande échelle l'importance de mouvements de l'entre-deux-guerres jusque-là absents des manuels, les Valori Plastici en Italie, la Neue Sachlichkeit en Allemagne et encore le Réalisme magique, elle permit de voir à quel point l'historiographie traditionnelle avait manqué son objet en envisageant la modernité comme une suite d'actions d'avant-garde.

Mais c'est un individu, lui aussi trop tôt et tragiquement disparu, Emilio Bertonati, qui avait le premier sorti de l'ombre cette histoire autre de la modernité. Dix ans avant l'exposition de Berlin, dès 1968, il publiait à la Galleria del Levante, en italien et en allemand, une monographie, Aspetti della Nuovà Oggettività. Aspekte der Neuen Sachlichkeit, important point de départ de cette redécouverte. Suivirent Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung, 1919-1933, à Stuttgart en 1971 et, coup d'audace pour la France, l'exposition que devait présenter le musée de Saint-Étienne en 1973, Réalismes en Allemagne, 1919-1939, accueillie par la presse parisienne avec les sarcasmes d'usage.

Au début des années quatre-vingt, des expositions sur des sujets plus limités dans le temps ou plus localisés dans l'espace vinrent compléter et compliquer le tableau. Citons Die Zwanziger Jahre in München, à Munich en 1979, et, dans le domaine italien, La Metafisica. Gli Anni Venti, à Bologne en 1981, Anni Trenta, à Milan en 1982, Il Novecento italiano, à Milan encore, en 1983.

En 1980, au Centre Pompidou, Les Réalismes se plaçaient donc à la charnière entre les expositions pionnières des années soixante-dix et les

expositions plus spécialisées qui suivirent. Rappelons qu'elle fut accueillie dans la presse française du temps par l'incompréhension.

Ce n'était pas dû seulement à ce qu'André Chastel appelait « l'analphabétisme artistique d'un pays qui distingue nettement les Français parmi les peuples européens de l'Ouest et de l'Est² ». L'histoire différente de la modernité que cette suite d'expositions retraçait peu à peu s'accordait mal à l'historiographie simpliste qu'en guise d'histoire intellectuelle on dispensait dans les manuels.

Sa bibliographie, on l'a vu, demeure essentiellement de langue germanique et de langue italienne. C'est que cette histoire, au fond, n'était pas celle qu'avait connue Paris. Plutôt que l'histoire des révolutions en art accompagnant les révolutions des idées et les révolutions sociales, c'était l'histoire de l'Europe centrale, l'histoire des Sécessions, une histoire au fond plus âpre, malgré son absence de radicalisme. À un Paris attaché à la notion d'une avant-garde orgueilleusement revendiquée, notion dont Ernst Gombrich avait cependant fait justice dès 1971³, s'opposait là une histoire qui était celle d'une modernité critique d'elle-même, lucide et sans illusion.

Paris-New York, Paris-Moscou, Paris-Berlin, cette suite d'expositions, à l'ouverture du Centre Pompidou, avait assurément donné une connaissance de l'histoire bien plus vaste que celle à laquelle nous nous étions réduits. Mais elle avait aussi conforté une doxa, qui situait avantageusement la France à mi-parcours d'un « progrès » artistique dont le mouvement était supposé se calquer sur celui des idées révolutionnaires, se déplaçant d'est en ouest, de Moscou vers Berlin, de Berlin vers Paris, de Paris vers New York. Histoire dogmatique, canonique, univoque et triomphaliste, mais aussi histoire close et prédéterminée, qui faisait de Pollock l'héritier pour ainsi dire « nécessaire » de Cézanne et de Kandinsky.

Or cette histoire-là rendait bien mal compte cependant de la richesse de la complexité, de la diversité, mais aussi de la folle ambiguïté de ce qui était réellement advenu en Europe durant cette double décennie.

Aujourd'hui, à quatre ans de la fin du siècle, la vision d'ensemble a assurément changé. L'apport du mouvement nordique, de l'expressionnisme et de l'objectivité, sont désormais mieux connus. La place de l'Europe centrale a été reconsidérée, non seulement celle de Vienne, mais encore de Munich, de Prague, de Budapest, de Dresde et de villes italiennes comme Milan ou Trieste, qui faisaient le lien avec le monde latin. Le sens de l'œuvre d'un peintre comme De Chirico ne pourrait plus ainsi être aujourd'hui réduit à ce « merveilleux » que les surréalistes parisiens avaient cru reconnaître en son art, faute d'en connaître suffisamment les sources (V).

En 1980, dans Les Réalismes, la question du rapport de l'art moderne aux totalitarismes, essentielle à notre siècle, avait été effleurée sans pouvoir être cependant abordée dans toute son ampleur. Une salle entière avait ainsi été consacrée à confronter des œuvres du Réalisme magique et des tableaux typiques de l'art du III^e Reich. La problématique n'avait pas été manifestement comprise. Elle ne pouvait l'être aussi longtemps que l'existence de l'Union soviétique interdisait aucun rapprochement à grande échelle. C'est ainsi que l'exposition Moscou-Berlin-Paris, projetée pour le Centre Pompidou, n'avait pu se faire, en raison de l'impossibilité d'obtenir simultanément des œuvres en prêt des musées de Moscou et du Sénat de Berlin et avait donc dû se scinder en deux expositions distinctes, Paris-Berlin puis Paris-Moscou. Le chaînon manquant, suite aux événements de 1989, n'a pu apparaître à Berlin qu'à la fin de l'année 1995, sous le titre Berlin-Moskau, 1900-1950.

Mais, en dehors même des circonstances politiques, le seul fait de poser la question, existe-il un lien entre modernisme et totalitarisme? semblait une question sacrilège (II, VIII). Le modernisme était nécessairement assimilé au progressisme politique et social. Avancer qu'il pouvait au contraire avoir, en certaines circonstances et pour certains aspects, partie liée avec les totalitarismes, comme je l'avançais en 1980, ne pouvait être que le fruit d'une provocation. Si l'on concédait que le futurisme et l'exaltation de la machine avaient, sinon préparé, au moins conforté le mythe de la guerre « purificatrice » et donné un aval intellectuel à l'hégémonie du monde technique, on était moins disposé à admettre que la figure de

l'« Homme nouveau », largement diffusée de l'extrême gauche à l'extrême droite, était de ces loci communi que l'idéologie de l'avant-garde diffusait.

Ce n'est que depuis deux ans que des expositions se sont multipliées qui permettent de se faire une idée plus précise de la complexité du problème. Citons à Vienne, en 1994, l'exposition Kunst und Diktatur⁴ et la vingt-troisième exposition du Conseil de l'Europe, tenue à Londres, Art and Power. Europe under the Dictators 1930-1945. Dans l'exposition de Berlin que nous avons citée, Berlin-Moskau, un chapitre entier était consacré au « Temps des dictatures », Zeit der Diktaturen, 1933-1941.

Plus intéressantes, plus intellectuellement risquées, un certain nombre d'autres expositions ont exploré dans le même temps le problème de l'héritage historique, qui avait tant occupé les intellectuels allemands dans les années vingt et trente, en particulier la permanence d'une tradition romantique qui englobe modernisme et pensée totalitaire. The Romantic Spirit in German Art, 1790-1990, présentée à Édimbourg et à Londres en 1994, n'hésite pas à poser le problème de l'héritage en montrant qu'il est difficile de tracer une frontière nette entre romantisme, néo-romantisme, Neue Sachlichkeit et certains aspects de l'art du III^e Reich.

Cette reconsidération du romantisme et de ses sources permet de revenir fructueusement sur les origines de l'avant-garde et sur le sens de ses métamorphoses. À une première avant-garde, héritière de la Raison et de l'esprit des Lumières, calquée sur le progressisme politique, influencée par le socialisme de Fourier et de Proudhon, telle qu'elle paraît vers 1830, s'oppose une seconde avant-garde, vers 1890, tirant sa force d'idéologies en tout point contraires. Non plus les Lumières mais l'illumination, non plus la raison, mais l'irrationalisme, non plus la foi dans la technique moderne, mais une lecture erronée des nova reperta, des découvertes nées de l'effervescence scientifique de la fin du siècle.

C'est ainsi que, bousculant les idées reçues, l'exposition The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985, présentée à Los Angeles en 1986, montrait combien l'abstraction, loin d'être un art dont la naissance mar-

quait l'aube d'une ère d'intelligence et de progrès, se fondait sur des connaissances confuses, voire obscurantistes, où le syncrétisme religieux le plus brouillon s'alliait à l'occultisme le plus inquiétant.

Travaillant sur une chronologie beaucoup plus courte, l'exposition *Okkultismus und Avant-garde. Von Munch bis Mondrian, 1900-1919*, présentée à Francfort en 1995, offrait le premier tableau d'ensemble des influences que les courants spiritualistes issus de la Naturphilosophie, renforcés au tournant du siècle d'apports spirites et théosophiques, exercèrent sur la morphogenèse de l'avant-garde, en même temps qu'ils alimentaient les premières publications du national-socialisme.

Parallèlement, des expositions monographiques éclairaient le rôle des destins singuliers dans cette Weltanschauung. À Munich et à Hambourg, l'exposition *Munch und Deutschland*, en 1994, avait abordé le problème des rapports entre le maître de l'expressionnisme nordique et le style national *Grossgermanisch*, lorsque les nationaux-socialistes voyaient encore en Munch le père de la plastique allemande⁵. À Londres, cette année même, l'exposition rétrospective d'Emil Nolde soulevait une polémique en rappelant l'itinéraire idéologique de l'ermite de Seebüll, pour peu de temps apparent compagnon de route du national-socialisme dans certaines de ses composantes antimodernes, mais vite déclaré artiste « dégénéré », et soumis au Malverbot — interdit de peinture — par le régime hitlérien⁶.

De cet effort d'analyse et de réflexion sur ce qui a modelé, dans toutes ses ambiguïtés, ses interrogations, ses errements et ses douleurs, le visage de l'art depuis la fin de la Première Guerre, la France est singulièrement absente. Pour les raisons que nous avons dites plus haut. Ce n'est pas son histoire. Mais l'ignorer, c'est aussi courir le risque d'être abandonné de l'Histoire. L'effacement de la France depuis 1945 de la scène artistique en est peut-être la conséquence.

J'avance une hypothèse. La littérature, la poésie, en France, et ce fut leur grandeur, ont pu « penser » Auschwitz, et, ce faisant, démentir la pré-diction d'Adorno. La présence de Paul Celan à Paris après la guerre,

l'influence très tôt des écrits d'Hannah Arendt ne furent peut-être pas étrangers à cet effort. Parce qu'il demeurerait en leur pouvoir de penser le mal absolu, la littérature et la poésie ne restèrent pas sans voix devant l'indicible. Il n'en fut pas de même pour les arts.

Sans doute, encore une fois, le drame n'avait pas eu lieu chez nous. Sur ce finistère que la France représente à l'échelle du continent européen, nous avons été relativement épargnés. Nous pouvions donc bien continuer de croire à la mesure, si française, à l'harmonie, au calme et à la volupté, et imaginer qu'après Renoir, Monet, Matisse, Braque..., l'École française d'après-guerre continuerait comme si rien ne s'était passé.

Et, de fait, durant la guerre, la vie artistique, les salons avaient pu continuer, sans être inquiétés. Confinée à des exercices formels bien éloignés de la réalité du temps, et dont les codes de rébellion n'étaient appréciés que de quelques cercles d'initiés, la peinture française de l'époque, de Picasso et des continuateurs du cubisme aux jeunes peintres de tradition française, opposait une résistance intellectuelle souvent dérisoire. Rien en effet qui pût troubler le calme de l'Occupant, comme l'écrit Laurence Bertrand Dorléac⁷.

C'est peut-être dans la mesure où, aussi longtemps du moins qu'elle restait confinée à cette activité sectaire et quasi clandestine qui dérangeait si peu les maîtres du moment, la pensée artistique française était ainsi restée triomphaliste, sûre de détenir la clef d'un mouvement sous le nom d'avant-garde, et dont pas un instant elle ne soupçonnait la dérision ni la vulnérabilité face aux enjeux politiques, qu'elle fut incapable de penser la catastrophe. Et, la catastrophe arrivée, qu'elle ne sut, soudain frappée de mutisme, retrouver sa force, l'équivalent de ce qui, pour le littéraire, eût été la voix.

Or quelle était cette catastrophe? Quelque chose d'équivalent, dans le monde des images, à ce qu'avait été Auschwitz dans le monde des corps. Mais, non, plus qu'un équivalent : la catastrophe des images avait accompagné la catastrophe des corps. Et même, en un sens, elle l'avait annoncée. Attenter à l'intégrité de l'image, c'est symboliquement se préparer à attenter à son référent humain.

L'extermination de l'humain en l'homme avait ainsi été précédée par le désastre de sa représentation. Les bûchers de livres, en 1933, les noms des grands auteurs jetés aux flammes avaient frappé les imaginations. Mais tout aussi impressionnant pourtant, et plus sinistre peut-être, car il touchait à l'image même de l'homme, avait été ce qui était survenu dans le monde des formes. Que le terme de « dégénérescence », tiré de la biologie du siècle passé et stigmatisant, selon ses représentants, Lombroso en Italie, Morel et Magnan en France, Max Nordau en Allemagne, certains traits de l'être humain, soit venu s'appliquer à des créations sorties de la main de l'homme, c'était là une extension d'emploi dont on n'a pas mesuré toute la gravité.

Tout au long de son histoire, l'homme s'est interrogé sur les normes et les déviances de son apparence. Le regard que l'on porte aux êtres vivants est sans doute le plus aigu, le plus distinctif, qui rapporte au schéma de son propre corps l'image que nous nous faisons de l'autre (III). Nous ne sommes à rien plus attentifs, plus sensibles qu'aux altérations corporelles que nous croyons distinguer dans notre prochain, qu'elles soient naturelles ou artificielles, nées de la génétique ou de la cosmétique, voulues ou accidentelles, momentanées ou définitives. « Pourquoi le spectacle d'un homme sans sa barbe ne nous choque-t-il pas ? » interrogeait Bichat, en cette époque où les nobles portaient perruque, quand la question de l'artifice opposé à la nature était à l'ordre du jour. La question n'engage pas seulement un problème d'esthétique : elle touche au plus profond de notre identité biologique, culturelle et sociale. Dans certaines cultures aujourd'hui, on le sait, un homme qui oserait se montrer les joues à nu serait considéré comme obscène et banni de son clan. Tout ce qui, selon le mot un peu vague d'Aristote, marque l'« écart à la nature » nous heurte peu ou prou.

Pourtant, l'art occidental dans son entier aura toujours respecté le principium individuationis, porté intérêt au différent, au singulier, autant qu'au normal et au régulier. Les théories du Beau idéal ou les affadissements de l'Académie en académismes n'auront jamais été que des parenthèses brèves dans des séquences longues où la violence, les paroxysmes, l'excès, les bizarreries, l'hybris, le non-conforme ou le difforme avaient droit de cité. La modernité elle-même n'était-elle autre que

cette histoire d'une infinie liberté de la forme? Mais jamais encore il n'était arrivé qu'une œuvre d'art fut dite « dégénérée », empruntant l'épithète à une théorie biologique dont on savait depuis longtemps l'erreur, que des artistes fussent déclarés « dégénérés » et, à ce titre, interdits d'enseigner ou interdits d'exercer leur art, proscrits, exilés, bannis, comme d'autres étaient déclarés « inférieurs » au nom de la « race », leur production détruite ou vendue à l'encan à l'étranger.

Une telle action engageait bien autre chose qu'un procès esthétique : c'étaient les fondements mêmes d'une culture de l'image, une culture qui a été, en Occident, autant que celle des mots, notre culture même, qui étaient ruinés. Autre chose qu'un problème de plaisir hédoniste, c'est toute une sauvegarde existentielle qui disparaissait. Si la forme est infiniment plurielle et singulière, si elle est création infinie, si elle accepte dans son surgissement le beau et le repoussant, le ravissement et l'épouvante, c'est qu'elle doit nécessairement être simultanément mortifère et résurrectionnelle — même au cœur de la mélancolie (IV).

Toute image est à la fois bénéfique et maléfique, elle peut guérir et elle peut tuer, elle est prophylaxie et elle est contamination⁸. Aussi, le pouvoir des images est tel que le gouvernement des hommes s'est toujours employé à le contenir mais aussi à l'utiliser au plus près, à le réguler, à l'asservir. Mais jamais encore aucun gouvernement, même au plus sombre de certains interdits iconographiques ou stylistiques, n'était allé si loin dans l'asservissement d'un monde des images, qui préparait l'anéantissement des esprits et des corps. Coupant le monde des images en images « dégénérées » et en images « pures », c'est au pouvoir même des images que ce pouvoir attentait. Brisant le palladium qu'elles avaient été, les doctrines esthétiques du nazisme ouvraient la voie aux camps d'extermination.

Or toute l'histoire intellectuelle de l'Europe centrale, dès les années vingt, la préparait à cette catastrophe iconographique qui annonçait la catastrophe des corps. Les débats autour de l'expressionnisme et de l'objectivité, du retour aux traditions nationales et de l'innovation, en Allemagne comme en Italie, n'avaient rien de formel. C'est chaque fois l'être

qui était en jeu, et c'est son destin qui réapparaissait dans les conflits idéologiques, de Brecht à Carl Einstein, de Lukács à Ernst Bloch.

Pour nous limiter à la littérature, rappelons en bref quelques données. En 1920, paraissait en Allemagne une anthologie de la poésie expressionniste. Son auteur, Kurt Pinthus, lui donne un titre éclatant : Die Menschheitsdämmerung (« Le Crépuscule de l'humanité »). Quatre ans plus tard paraissait La Montagne magique de Thomas Mann. Qu'on se rappelle les interminables discussions entre Settembrini et Naphta : elles reflètent toutes les ambiguïtés de l'époque, ses douleurs, un deuil qui n'en finit pas de se faire, mais elles s'achèvent sur une condamnation sans appel : « L'âge héroïque de votre idéal, lance Naphta à Settembrini, est depuis longtemps passé, cet idéal est mort et ceux qui lui donneront le coup de grâce sont déjà devant la porte [...]. Ce n'est pas l'affranchissement et l'épanouissement du moi qui sont le secret et l'exigence de ce temps. Ce dont il a besoin, ce qu'il demande, ce qu'il aura, c'est la terreur » (IV).

Cinq ans plus tard, Musil commençait la publication de son Homme sans qualités, description de l'avènement de la culture industrielle de la masse substituée à l'ancienne culture classique de l'individu, portrait non tremblé d'une Europe qu'il avait déjà en 1922, dans l'une de ses conférences, qualifiée de « désemparée⁹ » (I, VIII).

À Vienne encore, Joseph Roth, en 1934, publiait La Crypte des Capucins. D'un ton léger et parfaitement désespéré, il y lâchait quelques aphorismes qui annonçaient assez bien, imposées désormais par une classe grossière, non seulement la morale mais aussi l'esthétique des temps à venir, ce kitsch avant-gardiste qui est devenu notre environnement quotidien. Souvenons-nous de la remarque que la vieille von Trotta lance à son fils, marié à une décoratrice nouveau style : « Si nous nous mettons à fabriquer avec des matériaux sans valeur des choses qui ont l'air d'en avoir, où cela nous mènera-t-il ? »

Comparés à l'humeur saturnienne et à la rigueur intellectuelle de ces auteurs qui font lentement leur deuil d'une culture qui cède devant l'avènement d'un plébéianisme inculte et brutal, peu de penseurs en France en revanche prirent la mesure de ce qui s'annonçait. De Morand à Giraudoux, on y reste gracieux, mondain et sans conséquence. Paul Valéry,

peut-être, fut le seul — dans La Crise de l'esprit en 1919, analysant ce qui, de l'Europe, se perdrait pour toujours — à avoir la prémonition de ce qui survenait. Mais ce qu'il analyse, c'est moins une mélancolie fondamentale de l'être, une maladie mortelle de l'âme, qu'une crise passagère d'acedia, commune aux intellectuels : « Sur une immense terrasse d'Elsinore, qui va de Bâle à Cologne [...] l'Hamlet européen regarde des millions de spectres. Mais il est un Hamlet intellectuel. Il médite sur la vie et la mort des vérités. [...] Il a pour remords tous les titres de notre gloire ; il est accablé sous le poids des découvertes, des connaissances, incapable de se reprendre à cette activité illimitée. Il songe à l'ennui de recommencer le passé, à la folie de vouloir innover toujours... »

Or ces années noires, ces années atrabilaires, chargées d'un poison mortel, n'étaient pas seulement les années d'un ennui distingué, d'une incapacité à choisir entre ordre et désordre, ni d'une paresse à entreprendre. Vouées au travail du deuil, sous le voile d'une folie apparente — les années « folles » —, elles furent les années d'un enjeu terrifiant auquel aujourd'hui nous demeurons soumis.

La ligne de partage, si difficile à tracer, si mouvante — on le devinera à relire ces textes anciens —, ne passe pas entre ceux qui croient à la modernité et ceux qui n'y croient plus, entre les prométhéens et les épiméthéens, entre progressistes et réactionnaires, entre utopistes et pessimistes. Elle passe à l'intérieur même du clan de ceux qui ont rejeté un certain nombre des valeurs de la modernité, entre ceux qui, opposés au monde technique, à l'Industriekultur, croient faire retour à la culture classique de l'individu — tels par exemple les tenants de la révolution conservatrice en Allemagne, Thomas Mann, Ernst Jünger, Hugo von Hofmannsthal pour ne citer que les plus connus, et ceux qui se laissent emporter, au nom du refus de ces mêmes valeurs, par la domination brutale d'un pouvoir nouveau qui, finalement, les imposera d'autant mieux qu'il les masque sous les oripeaux de l'archaïsme et de la tradition (VII).

Et cette ligne, souvent, c'est surtout à l'intérieur même d'un individu qu'elle passe, selon les accidents de son existence, Gottfried Benn, Emil

Nolde par exemple, pour ne rien dire d'exemples plus éprouvants encore, en musique, en architecture, en philosophie, comme ceux de Richard Strauss, d'Albert Speer, de Heidegger. Et c'est presque à propos de chacun de ceux qui eurent à vivre ces deux décennies qu'il faudrait évoquer l'itinéraire, les ambiguïtés, les errements, les pertes ou les salvations, le parcours d'un Rudolf Schlichter, l'ami d'Ernst Jünger, du communisme au catholicisme, d'un Franz Radziwill et, en Italie, de De Chirico, d'Arturo Martini (VI), de Mario Sironi, de tant d'autres (IV).

On rapporte ici (III) la curieuse coïncidence qui fait que la même année, sans bien entendu se connaître, De Chirico publia son manifeste sur l'« art métaphysique » et Freud son essai sur l'« inquiétante étrangeté ». La description du peintre rejoignait étonnamment celle du clinicien, dans la description d'un même trouble. Dans certaines circonstances, à certains moments de l'existence, ce qui nous était le plus familier, le plus proche, le plus connu, nous apparaît sous l'aspect de l'inquiétant, de l'inconnu, du spectral. Cette « inquiétante étrangeté », qui change en solitude et en effroi ce qui était jusqu'alors réconfort et présence, est au cœur des mouvements artistiques de la période qui, se retournant sur leur passé, affrontent ce qu'ils n'auraient jamais dû voir. Elle est aussi au cœur du fascisme, du nazisme, du stalinisme, qui faisaient filtrer l'horreur sous les traits d'un quotidien qui se voulait rustique ou domestique. C'est là sans doute une des clefs de lecture de notre temps.

Ces quelques essais, publiés de nouveau aujourd'hui, malgré leurs limitations et leurs hésitations, dus encore une fois au peu de matériaux disponibles au moment de leur écriture, n'ont que le mérite de proposer une réflexion, devenue d'actualité, mais sans vouloir porter de jugement hâtif ni définitif.

Mars 1996.

DE L'OCTOBRE ROUGE À L'OCTOBRE NOIR

Les années vingt... À partir de quand a-t-on commencé de désigner une époque par un chiffre et non par un nom? Le Siècle de Louis XIII, la Régence, la Restauration, le règne de Louis-Philippe, l'Empire... toutes ces époques renvoyaient à un individu, à une forme de gouvernement, mais aussi à une forme de la sensibilité, à un *style*. Quitter la dénomination pour entrer dans la dénumération, c'est une forme de déchéance. Le temps s'auroéolait de la qualité d'un individu singulier, voilà qu'il ne porte plus qu'un matricule. Années dix, années vingt, années trente, non seulement le temps devient anonyme, mais il semble désormais se prêter à un feuilletage régulier et rapide de son cours, se sédimenter à la façon des limons, dernière étape des métamorphoses d'un paysage, quand tout s'est apaisé. On sent la fin d'un processus, le dernier épisode d'une longue histoire géologique.

Qu'une époque pût porter le nom d'un souverain, d'un despote, d'un héros, cela supposait de longues périodes, des dynasties, des hiérarchies, des exercices durables du pouvoir, avec, inévitables, des convulsions violentes. Du siècle de Périclès à celui de Louis XIV et de François-Joseph, nous traitions là de chronologies longues. Avec les années vingt, nous entrons dans la tyrannie de la chronologie courte.

L'homme pressé

On en voit bien la raison : la Première Guerre mondiale a mis fin aux grands Empires. Née de leur rivalité, elle entraîne leur ruine : Empire français, Empire allemand, Empire des Habsbourg ; on était dans la longue durée. Viennent-ils à disparaître, on entre dans la cadence, la décadence effrénée des chutes de gouvernement, des républiques éphémères, du conflit répété des nationalismes, ces vainqueurs du conflit, qui, à leur tour, nourriront de leurs querelles la venue de la Seconde Guerre. Les années vingt, à cet égard, sont le symptôme du régime nouveau auquel tourne désormais l'histoire du monde au sortir du conflit.

Années vingt : pour une fois l'arithmétique semble rendre compte quasi parfaitement du cours réel des événements. Ou à peu près : 1919, c'est la fin du conflit et le traité de Versailles, qui redéfinit les frontières et, croit-on, l'ordre européen ; 1929, c'est le krach boursier et l'effondrement de l'économie qui, tant bien que mal, s'était instaurée durant la décennie. De l'Octobre rouge à l'Octobre noir : en dix ans, on a glissé de l'est vers l'ouest, des convulsions qui ébranlent l'Europe centrale et ses marches — soviets en Russie, conseils ouvriers à Munich, Hambourg et Berlin, révolte de Béla Kun en Hongrie — à la faillite qui, du côté du ponant, met à bas le nouvel ordre capitaliste...

Si la cohésion de la décennie nous apparaît si forte, c'est qu'elle ne laisse à personne ni à rien le temps de s'installer, de mûrir, de pourrir ou simplement de durer : plutôt qu'une époque en soi, c'est un prologue où, emportés d'un mouvement précipité, se succèdent les motifs contrastés, tour à tour allègres et sombres, de l'époque qui arrive, la nôtre.

De là l'impression de frénésie de ces années. On les dira « rugissantes », « folles », sombres et dorées à la fois, chamarrées, virevoltantes, tourbillonnantes. Elles ne laissent pas le temps de s'attarder,

nrf



9 782070 741700



96-IX A74170 ISBN 2-07-074170-2

160 FF tc