

D O S S I E R D E P R E S S E

LES REALISMES
ENTRE REVOLUTION ET REACTION
1919 - 1939

Valérie BRIERE
Chef du Service
des Relations Publiques
poste 46.50.

Illustration du dossier : Mario SIRONI, "L'élève" (v. 1924)
Collection Deana (Venise)
Photo D.R.

Décembre 1980

LES REALISMES ENTRE REVOLUTION ET REACTION 1919-1939

17 DECEMBRE 1980 - 20 AVRIL 1981

S O M M A I R E

Données d'un problème - Jean CLAIR (MNAM)
Photographie - Alain SAYAG (MNAM)
Réalismes en littérature - Colette V. TIMSIT (BPI)
Réalisme et Vie quotidienne entre 1919 et 1939
Jana CLAVERIE, Jacqueline COSTA, Raymond GUIDOT (CCI)

Informations :

Autour des Réalismes
(animations, conférences, débats,
Revue Parlée, audiovisuel, cinéma)

Liste des artistes exposés

Sommaire du catalogue

Renseignements pratiques

M N A M

DONNEES D'UN PROBLEME

Jean Clair

Soit un intitulé "Les Réalismes entre révolution et réaction" et deux dates : 1919 - 1939. A entendre par réalisme ce qu'entend le sens commun, "l'observation scrupuleuse faite par l'artiste du modèle représenté, qu'il soit figure, visage ou nature morte, même si cette étude aboutit à une composition allégorique ou religieuse", définition dont on conviendra que la clause concessive marque déjà pourtant l'ambiguïté, il semble à première vue paradoxal d'introduire pareille notion entre les deux dates considérées. Le fait est, apparemment établi, qu'entre 1919 et 1939, soit entre la fin d'une guerre et le déclenchement d'une autre, s'étend une période historique qui, dans le champ artistique, nous paraît dominée, d'une part par l'épanouissement des abstractions - De Stijl, constructivisme, Abstraction-Création, Cercle et Carré, etc...- d'autre part par le montage dadaïste, puis à partir de 1923, par l'imagerie surréaliste. C'est du moins ce qu'une histoire de l'art, un certain type d'historiographie, en veut retenir.

L'Histoire elle-même est plus exigeante cependant, qui nous contraint à considérer d'autres phénomènes et à nous rappeler d'autres noms, non des moindres, qui ne relèvent pas des courants que nous avons cités. Pour nous en tenir à la France, Bonnard continue de peindre dans ces années-là ; il réalise même, au début des années 30, quelques oeuvres qui restent peut-être ses plus impérieuses réussites. Et si Matisse, fixé à Nice depuis 1917, s'assagit comme on dit et demeure, au moins jusqu'en 1930, le peintre hédoniste des Fenêtres et des Odalisques, ne serait-il pas imprudent de négliger la production de ces années là ? Peut-on rétrospectivement considérer Lhote, Gleizes

et Metzinger, s'ils n'innovent en rien quant aux acquis du cubisme, comme d'habiles rentiers qui, durant la période considérée, tireraient des traites sur un capital amassé avant cette période par Braque et par Picasso ?

Et qu'en est-il, à cet égard, de Fernand Léger ? Où ranger enfin, sinon sous la bannière douteuse d'un néo-réalisme qui n'a guère existé, des gens comme Waroquier, Desnoyer, ou Dunoyer de Segonzac, dont on peut bien penser ce que l'on veut, mais qui furent suffisamment opposés à tout académisme pour se voir barrer les portes de l'Institut, de l'école des Beaux-Arts, ou du Salon des Artistes français ? Autant dire que, dès que l'on s'écarte des grands courants balisés des avant-gardes, la situation apparaît pour le moins hétérogène et insaisissable.

On voit bien cependant en quoi ces peintres obéissent à la définition du réalisme telle que nous l'avons proposée : ils demeurent fidèles à l'observation de la réalité. Mieux, ils peignent des portraits, des natures mortes, des paysages, des scènes de genre, voire en effet des scènes allégoriques, et même des scènes religieuses... (A propos, où classer Maurice Denis qui après tout, ne disparaît qu'en 1943 ?) Autrement dit, les uns continuent une tradition des genres qui remonte aux origines du réalisme et les autres y font retour. En cela, soit par continuité, soit par rupture avec les acquis de la modernité (en tant qu'elle s'oppose elle-même à cette Histoire), ils s'inscrivent dans ce vaste courant qui, entre les deux guerres, en réaction aux avant-gardes, fait retour au réel et fait retour, pour ordonner ce réel, aux genres traditionnels.

On voit aussi en quoi ces peintres s'opposent à cette même définition. S'ils observent le réel, ce n'est pas de façon "scrupuleuse". Ce qui leur importe, c'est moins l'adéquation du représentant et du représenté, comme on dit, l'équivalence posée comme allant de soi entre ressemblance d'une part et affirmation d'un lien représentatif entre l'objet et sa représentation de l'autre, équivalence en quelque sorte garantie par l'application sereine d'un certain nombre de canons classiques (la vision perspective, la fidélité au ton local, etc...), que la volonté d'ériger le tableau en fait pictural autonome, ordonné par ses propres lois. Qu'il s'agisse, chez Bonnard, à travers la flocculation des mauves et des orangés, de ramener la profondeur du monde visible à la platitude afocale d'une tapisserie, ou qu'il s'agisse, chez André Lhote, de soumettre le foisonnement du réel à une mathésis austère par l'application du nombre d'or, le résultat est le même : avant

d'être la représentation "scrupuleuse" du monde visible, le tableau est un être en soi, l'affirmation d'une surface plate, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, etc. En cela, héritiers les uns du post-impressionnisme (Bonnard), les autres du fauvisme (Matisse), les derniers du cubisme (Lhote, Metzinger), tous s'inscrivent dans une certaine histoire, mais qui n'est pas toute l'histoire, se disposent sur un axe, mais qui ne recueille pas tous les points où la production artistique se manifeste en ces années-là ; axe et histoire qui sont ceux qui définissent une tradition issue de Cézanne et de son interprétation.

Réalisme et néo-classicisme

Or, de cette histoire et de cet axe, il ne sera précisément pas question dans cette exposition. Que nous disions "réalismes", le pluriel est bien là pour marquer la diversité, sinon la disparate de tous ces courants qui demeurent fidèles à une certaine représentation de la réalité ou qui font retour vers elle - mais pas plus hétérogènes ni divers, à tout bien considérer que ceux des abstractions qui fleurissent dans le même temps. Mais le pluriel est aussi de prétérition dans la mesure où ce qui est en cause ici, ce ne sont pas tous les réalistes, toutes les figurations qui, d'une manière plus ou moins allusive, fidèle ou détournée, font référence au monde objectif, prennent prétexte de lui, ou prennent appui sur lui. Il ne s'agit que d'un certain réalisme, qui exclut Bonnard. Lhote et d'autres noms déjà cités aussi bien qu'il exclut les tenants du réalisme social qui surgit en France au milieu des années 30 et qu'alimente la fameuse querelle autour d'Aragon et de Léger parmi d'autres.

Pour saisir la spécificité du "réalisme" dont il est ici question - le terme en soi ne signifiant rien, comme on le sait -, il convient d'opérer, au risque d'être désorienté, un décentrement, un déplacement et dans le temps et dans l'espace, à la fois dans la diachronie et dans la géographie artistiques, tel que l'impressionnisme et tel que Cézanne par exemple disparaîtraient et de notre horizon et de notre mémoire.

Jean Laude aura parfaitement résumé cette histoire autre qui est aussi l'histoire d'une géographie différente : Dès 1919, un discours s'élabore et se constitue dans toute l'Europe (il conviendrait d'y rajouter, comme on le verra, les Etats-Unis) : il entend mettre fin aux errances passées contre lesquelles il met en garde. Tout aussi bien dans la littérature et dans la musique, il réhabilite les valeurs culturelles nationales,

le goût du travail bien fait, du beau métier artisanal, et de la tradition. Ce discours se fraye en s'appuyant sur des oeuvres du passé proche et provoque, favorise la production d'autres oeuvres. S'appuyant sur des oeuvres déterminées, il les donne à voir d'une certaine façon - d'où il tire sa légitimité (...) D'autre part, si avec les néo-réalistes de France et d'Allemagne, avec les Valori Plastici et le Novecento en Italie, le cubisme institutionnel est lui-même récusé, ce n'est pas pour en dépasser la problématique, mais pour revenir à un système de figuration traditionnel, assorti de recommandations techniques visant au beau métier, pour renouer, au-delà de Cézanne, avec la perspective et avec un humanisme.

L'histoire de l'exploration et de l'exploitation de l'héritage cézannien, c'est à bien des égards ce que des expositions comme "Paris - New-York" ou "Paris-Moscou" s'étaient proposé de faire : à partir d'un centre de gravité, Paris, étudier la diffusion d'une esthétique assimilée à la modernité, qui, soit à travers des expositions comme l'Armory Show, soit à travers des collections privées comme celles de Chtchoukine et de Morosov, imposerait, aussi bien outre-Atlantique qu'en Russie, l'idée d'une "avant-garde". Bien plus que l'idée d'une avant-garde : en fait toute une idéologie selon laquelle non seulement l'avant-garde a une histoire, mais l'avant-garde est l'histoire, nonobstant la contradiction logique qui fait que l'avant-garde n'a lieu dans l'histoire que là, et là seulement, où elle nie l'histoire même.

Pareille "histoire" n'est donc pas assurément l'Histoire. Isoler, sur le fond continu de la création artistique, les unités discrètes et discontinues que nous appelons des innovations pour les replacer a posteriori sur une ligne continue, c'est, comme le dit encore Jean Laude, opérer une reconstruction qui, en arrachant ces innovations aux résistances, aux régressions et aux retours à l'ordre, les arrache du même coup à leur statut et à leur fonction de novations. Pire : il s'ensuit que nous clôturons l'Histoire à son amont (en la structurant par ses seules lignes de force) et à son aval (en la pré-déterminant, ainsi que le font les technocrates). Ajoutons : si privilégier dans la vie des formes ce qui nous apparaît comme innovation, c'est s'exposer, pour comprendre une époque historique déterminée, à l'aporie que Panofsky devait justement dénoncer dans Renaissance and Renascences et sur laquelle nous reviendrons, c'est aussi se condamner, si l'on considère la production d'un individu à l'intérieur de cette période, à n'en voir qu'un seul des aspects. Ne vouloir connaître que ses débuts, c'est s'interdire de connaître de sa maturité. Privilégier dans sa carrière les moments de crise et de rupture, c'est s'interdire de connaître les moments d'équilibre.

Encore une fois, si, au regard d'une histoire des avant-gardes, l'oeuvre de Bonnard n'est "pertinente" qu'entre, disons, 1905 et 1910, de quelle histoire alors relèvent les chefs-d'oeuvre des années 30 ? Et Matisse n'aurait-il été qu'un génie à éclipses ? Mieux, et pour toucher au problème même de cette exposition : de quelle histoire relève l'oeuvre de Carlo Carrà ? Du futurisme et des avant-gardes ? Nul n'en veut ignorer. De la Métaphysique ? Quelques-uns le savent. Ou bien au contraire du néo-classicisme et de la tradition ? Bien rares alors ceux qui l'admettent. Dans le même ordre d'idées, l'impartialité supposée de l'historien ne devrait-elle pas lui interdire de faire implicitement cause commune avec les surréalistes chaque fois qu'il considère, sans autre examen, que De Chirico meurt à l'histoire après 1920 ?

Un autre exemple significatif, à ne pas relever de la création mais de la critique, est celui de Gertrude Stein. Au regard commun, elle est cette figure héroïque et légendaire de grande accoucheuse des avant-gardes, de matrone des révolutions esthétiques, de maïeuticienne de la modernité en art. Mais qui a jamais sérieusement considéré l'activité critique que, vingt ans plus tard, elle développera en faveur d'un art classique ? Quelle pudeur nous fait taire cet autre aspect d'elle-même, quitte à fausser gravement sa biographie ?

L'héritage culturel

Ces grandes migrations parallèles d'est en ouest, ces grandes transhumances culturelles du levant au couchant, dans le sillage desquelles l'histoire de notre modernité se serait écrite, ne disent donc pas toute l'histoire. Les noms qu'elles oublient, les oeuvres qu'elles négligent, les idées qu'elles taisent, n'auraient-ils été, de pareilles traversées, que les passagers clandestins ? De ceux perdus en route ? De ceux qui ont raté le bateau ?

Dans ce mouvement agité et volontiers triomphaliste des avant-gardes, qui ne veut sauter que de crête en crête, comment intégrer ce qui nous apparaît, d'ailleurs sans doute à tort, sinon comme des échecs, du moins comme des volte-face, des reprises, des temps d'arrêt, de pause ou de réflexion ? Pour un artiste américain qui vient à Paris recevoir du fauvisme et du cubisme le choc qui le libérera, pense-t-il, de la tradition, combien d'Européens, solidaires au contraire de cette tradition pour qui le périple inverse ne signifiera que désillusion et impuissance créatrice ? Le cas le plus dramatique reste à cet égard celui de George Grosz.

Et, des Américains eux-mêmes, après tout, combien viendront en Europe, non pour subir le choc du nouveau mais pour se conforter de l'exemple de la tradition ? Méritent-ils pareil oubli ?

Le fait est que Hopper, lorsqu'il se rend à Paris avant la première guerre mondiale, n'y vient pas pour découvrir le cubisme, ni pour étudier Cézanne, pas même l'impressionnisme, s'il y séjourne quelques années, c'est pour étudier Manet et Courbet. Lorsque Sheeler fait son voyage en Europe, ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les avant-gardes du temps, c'est la peinture du Quattrocento, et particulièrement l'exemple de Piero della Francesca en qui il trouve le modèle de ce qu'il s'efforce alors de faire. Lorsque Grant Wood, à son tour, vient en 1927 faire ses classes sur le vieux continent, ce n'est pas même à Paris qu'il se rend, c'est à Munich ; il y découvre Dürer et Holbein en même temps qu'il découvre quelques exemples de cette école qui vient juste de naître et qui s'appelle le réalisme magique.

Un autre exemple significatif est celui de Diego Rivera. En 1908, lorsqu'il se rend en Europe, le jeune peintre qu'il est alors n'a d'yeux que pour les nouveautés du temps, le divisionnisme et le cubisme de Juan Gris. Mais douze ans plus tard, lors d'un second voyage, parvenu à la maturité, il se désintéresse des avant-gardes parisiennes : ce sont Giotto et les maîtres du Quattrocento qui requièrent toute son attention.

Pour tous ces peintres, il semble que l'histoire de l'art soit un vaste continuum dans lequel une solution, l'idée même d'une rupture comme celle que l'impressionnisme et ses conséquences ont provoquée, soient tout simplement impensables. Américains, ils se jugent les héritiers d'une tradition, non les artisans de sa liquidation. Ils viennent recueillir un patrimoine, ils ne songent pas à le récuser.

Mais qu'ils voyagent précisément, qu'ils s'informent, cela devrait déjà suffire à faire justice de ce soupçon commun selon lequel ces peintres n'auraient été que les partisans d'une esthétique du repli nationaliste, voire régionaliste, les praticiens d'un self-containment et les zéloteurs d'un isolationnisme culturel. Le problème est tout autre, et il est autrement plus intéressant. Avançons ceci : leur situation géographique, à bien des égards est ressentie par eux comme l'est ce moment historique particulier par les peintres européens dont il est ici question. Si les accidents de l'espace les ont coupés de leurs origines, c'est à la façon dont de récents avatars ont entamé la continuité historique de l'art européen. Dans ces dérives continentales dont l'histoire des idées est faite, la faille atlantique est vécue par eux comme, entre 1905 et 1910, la dérade des avant-gardes sera vécue en Europe par les partisans du rappel à l'ordre : une coupure brutale, là dans l'étendue de l'espace, comme ici dans le tissu du temps, à laquelle il convient de porter

remède. En conséquence, les diverses solutions, entendues au sens chimique du terme, que proposent les avant-gardes européennes, c'est précisément ce qu'ils ne peuvent admettre comme leur solution : s'ils les rejettent, mieux, s'ils les ignorent, c'est moins par réflexe nationaliste (sauf chez des artistes, comme Benton, qui ne relèvent précisément pas du réalisme dont nous parlons ici), que par une sorte de sursaut culturel, de réflexe de préservation d'un passé qu'ils sentent plus que jamais être aussi le leur.

Si, dans le climat apocalyptique du début de ce siècle, entre une guerre qui la ravage et des révolutions qui remodelent profondément sa carte, l'Europe secrète des formes artistiques elles aussi volontiers apocalyptiques et qui paraissent faire table rase de son propre passé, il s'agit là, pour ces jeunes Américains, de péripéties récentes et qui leur sont étrangères.

Elles ne les laissent que plus libres de se retourner vers le XIX^e siècle ou, plus loin encore, vers tout un patrimoine artistique dont ils se sentiront d'autant mieux les héritiers que l'Europe paraît le récuser. Leur situation est donc semblable à celle de ces Européens qui, à l'issue de la tourmente (mais en fait, bien avant, comme on le verra), font retour vers le passé, en France d'un Derain qui fait retour à l'art du musée, en Italie des Valori Plastici qui, contre l'iconoclasme futuriste, font retour à ce qu'ils appellent l'italianisme artistique, en Allemagne d'un Dix ou d'un Schad qui se retournent vers ceux qu'ils nomment les maîtres d'autrefois.

Situation symétrique mais vécue comme en miroir. La rigueur classique des paysages de Sheeler, la désolation, la solitude, l'éclairage crépusculaire des villes de Hopper ont indéniablement une qualité métaphysique qui rappelle les places désertes de De Chirico, la mélancolie crépusculaire naît du sentiment d'un passé irrémédiablement coupé du présent. Chez Hopper, la dérégulation de ces faubourgs aux ombres durement découpées naît au contraire, du sentiment d'un présent coupé du passé. Là, l'histoire n'existe plus, ici, elle n'est pas encore. Le mirage chiriquien suscite un archaïsme : il fait surgir l'autre au cœur du quotidien. La fixité du moment chez Hopper et la façon dont il est précisément indiqué jusque dans le titre de l'oeuvre ne marquent au contraire que la répétition d'un présent toujours identique : ils sont l'indéfinie promulgation du même. Le néo-classicisme de l'un et de l'autre est néanmoins vécu comme une semblable méditation sur l'exil, au loin de la patrie perdue, qui est aussi la peinture, la patrie perdue des tableaux.

Tropismes

Or, pour tous ces Helmatiosen qu'agite la nostalgie des origines, et pour nous en tenir désormais à la seule Europe, une ville occupe une position singulière. Il s'agit de Munich : lieu géographique où se rencontrent les influences germaniques et les influences latines, creuset où elles se fondent et foyer d'où elles se répandent, elle est, comme Paris sur l'axe est-ouest, au coeur de ce courant d'échanges que nous tentons ici de définir. Et, à tout prendre, son rôle littéraire, artistique, philosophique et politique fut plus important pour le destin de l'Europe en ce siècle que celui de Paris.

Avant Turin, la mélancolie de ses arcades et le souvenir de Nietzsche, avant Ferrare où il fondera la Metafisica, c'est à Munich que De Chirico subira son premier choc artistique, en y découvrant des reproductions de Boecklin. Mais on peut aussi avancer qu'en cette nouvelle Athènes que Louis Ier venait de faire sa ville, des kouroï de la Glyptothèque aux ordonnances sévères des Propylées, et des villas romaines à la statue géante de la Bavaria, le jeune peintre de Volo découvrait aussi le plus bel exemple qu'on pût imaginer de ce que Freud allait bientôt nommer, à propos de Gravida de Jensen, "une défiguration par déplacement", : une rêverie archéologique, où toute une Grèce et une Rome ressuscitaient sous des cieux étrangers, et dont il n'oublierait jamais la trouble fascination.

Ce qu'il y découvre aussi et surtout, c'est une tradition de peinture tout entière étrangère à la tradition française et capable, par conséquent, à lui qui récuse cette dernière, de fournir les armes dont il a besoin. Sans entamer ici une analyse qui serait trop longue, rappelons que c'est à l'impressionnisme que Giorgio De Chirico fait remonter la décadence de l'art de peindre. C'est à lui qu'il impute la perte du métier, l'abandon à un sensualisme facile, le renoncement à toute prétention métaphysique, c'est-à-dire à la tradition d'une peinture lettrée, capable de transmettre des idées autant que des sensations.

Non par hasard, dans ces mêmes années, un jeune peintre français adressait à la peinture de son temps les mêmes reproches ; l'accusant d'être "stupide", livrée à un naturalisme superficiel et ayant épuisé les ressources que les avant-gardes parisiennes lui offraient. Après avoir successivement été post-impressionniste, fauve et futuriste, c'est finalement à Munich, lui aussi, en 1912, qu'il découvrait la possibilité d'un art qu'il appellerait "non rétinien", opposé au sensualisme de l'art français du temps. C'est Marcel Duchamp. Pareille rencontre ne peut être de simple hasard. Mais là où ce dernier, éloigné de Paris, faisait à Munich son adieu définitif à la peinture, De Chirico, au contraire ne se proposerait pas moins que de la faire renaître, à partir des exemples que la ville lui offrait. A l'opposé de l'impressionnisme, Boecklin et Klinger étaient l'image d'une peinture capable de philosopher, c'était aussi une esthétique de formes solides et durables, issues de la classicité.

Est-ce bien d'ailleurs d'un commencement ou d'un recommencement qu'il est ici question ? Le curieux chassé-croisé tramontani qui s'établit alors, et qui peut se résumer ainsi : soit un artiste, grec d'origine et italien de nationalité, qui élabore son esthétique au contact du monde germanique, mais dont les maîtres qui l'instruisent dans son art ont eux-mêmes été profondément et durablement influencés par la Sehnsucht nach dem Süden comme en témoignent leurs longs séjours à Rome, à Florence et à Naples ; ce peintre est à l'origine d'un mouvement de renaissance néo-classique qui se diffusera en Italie, d'abord sous le nom de Metafisica puis sous celui de Valori Plastici. Ce mouvement, en retour, dès 1919, et prenant Munich une fois encore comme passage obligé, se diffusera en Allemagne sous le nom de réalisme magique et, d'une manière plus générale, influencera le courant de la Neue Sachlichkeit ... Pareil va-et-vient d'idées et de formes, d'attirances réciproques, de fascinations mutuelles entre le nord des Alpes et le sud, pareille définition d'un champ culturel où Munich, entre Hambourg et Berlin d'une part, Rome et Milan de l'autre, occuperait la position centrale, n'est pas sans évoquer des phénomènes plus anciens. Plutôt qu'un épisode d'une histoire des formes encore peu connue, et qu'on redécouvrirait aujourd'hui, ne conviendrait-il pas plutôt de voir dans cette manifestation d'une figuration objective et "froide", nostalgiquement tournée vers l'héritage latin et opposée au romantisme impressionniste, la résurgence d'une esthétique, quant à elle bien connue et qui, pour être étrangère à ce qui s'est passé à Paris et à ce qui est passé par Paris, n'en a pas moins le mérite d'être ? Disons, plus précisément : ce n'est pas un hasard, de l'Histoire précisément si la peinture de la Neue Sachlichkeit comme du Novecento rappelle souvent si étroitement, non seulement dans ses formes, mais jusque dans sa thématique, la peinture des nazaréens. Si l'on se plaît dans ce réalisme si plein d'idéalité, si chargé de symbolisme, si opposé au naturalisme de tradition française, à évoquer Runge ou Cartens. Si devant tel dessin au trait, on songe à Flaxman. Et si, devant telle peinture de Christian Schad, faite au retour de Naples et opposant deux carnations féminines, on se plaît à imaginer qu'il eût pu, lui aussi comme Friedrich Overbeck, peindre une oeuvre manifeste qui se fût intitulée Germania et Italia. Et jusqu'où peut-on pousser le parallèle ? Mais le fait est là : depuis le XVIII^e siècle, une rêverie néo-classique hante la sensibilité européenne ; de l'histoire de cette rêverie, le chapitre le plus récent resterait à écrire.

Cependant, le schématisme serait sans doute trop grand si l'on réduisait cette histoire des formes au seul énoncé des points qui s'inscrivent sur cet autre axe nord-sud. Ainsi conviendrait-il de moduler, de compliquer, de préciser la définition en étudiant, par exemple, la façon dont, à travers Munich, Trieste et Turin, toute une composante viennoise est venue l'enrichir, manifeste par exemple à considérer l'oeuvre de peintres comme Casorati, Cadorin ou, même Pirandello. Cette influence viennoise suffit à montrer en quoi cette esthétique néo-classique relève d'un climat

spirituel qui est celui de la Mitteleurope.

A l'autre bord, comment n'y pas rattacher le mouvement de la Renaissance latine, qui, en Catalogne, s'opère dans ces mêmes années autour de Sunyer et de Féliu Elias, et dont, bon gré mal gré, un Dali et un Miró seront les héritiers.

La situation française

Dans ce concert, la position de la France demeure des plus difficiles à définir. Ne serait-ce que parce que c'est pour l'essentiel contre ses propres avant-gardes que ce mouvement s'élabore et se définit. Cette double décennie, entre les deux guerres, reste à bien des égards une nébuleuse insaisissable à l'historien des formes. D'un côté, on y patauge dans une postérité qui se survit et que le rappel à l'ordre ne suffit pas à revigorer ; les grands mouvements de l'avant-guerre, post-impressionnisme, post-fauvisme, post-cubisme, se prolongent sous des formes souvent apprivoisées ou édulcorées. D'un autre côté, bien peu d'innovations. Le seul mouvement nouveau d'importance sera le surréalisme. Mais quel que soit son retentissement, il ne sera jamais assez grand pour occuper tout le champ artistique de ces années là.

Restent les grandes individualités. Picasso tout d'abord : son retour à Ingres (mais peut-on parler de "retour" ? l'inspiration néo-classique ne disparaît jamais chez lui ; elle explose à intervalles réguliers, et l'on pourrait imaginer une exposition qui, de 1900 à sa mort ne serait toute entière faite que de ses oeuvres "classiques") doit se comprendre dans le même sens que le retour de Carrà et des Valori Plastici à l'exemple de Canova, des Munichois à l'exemple de Mengs ou de Winckelmann. Au moins a-t-il sur eux l'avantage d'être, là encore, plus rapide, plus vif, plus impérieux aussi. Il y a encore, et surtout, Derain et l'exemple précoce, dès 1911, de sa volte-face. Si son retour solitaire vers l'art du musée demeure incompris, et jusqu'aujourd'hui dans son propre pays, si sa position demeure marginale dans l'art français de ces années-là, au moins son exemple sera hautement et continûment évoqué par les autres écoles européennes, de Stockholm jusqu'à Rome. Ce n'est pas un hasard si Carrà lui consacre la première biographie publiée par les Valori Plastici et si Hartlaub, par ailleurs, conclut sa contribution à l'enquête "Sur un nouveau naturalisme" par un hommage non déguisé ; parlant de ces héritiers de Cézanne qui furent selon lui plus heureux que les cubistes, il termine, en lettres capitales : "Derain vit".

Mais, en dehors de ces deux hautes figures où, pour filer le parallèle avec 1800, Derain occuperait volontiers, y compris dans sa relation ambiguë au pouvoir politique, la position d'un David, où et à quelle hauteur situer des mouvements tardifs et éphémères

comme les Forces nouvelles ? Sans doute ce qu'ils proposent dans leurs manifestes rejoint-il étroitement le programme des autres courants néo-classiques de l'Europe. Mais si l'on considère les réalisations, peut-on dire que leur effort pour instaurer un style qui, en France, à ce moment-là, ne pouvait plus passer que pour un archaïsme ou un primitivisme, dépassa jamais celui d'un Maurice Quai et des Barbus ?

Il n'en demeure pas moins que vers la fin de la période ici considérée, au milieu des années 30, se manifeste en France un jeune artiste dont la maîtrise étonne et dont quelques clairvoyants reconnaîtront bientôt le génie : Balthus. Le mystère soigneusement entretenu autour de ses origines, de son nom, et de ses Lehrjahren, fait qu'aujourd'hui encore on aime à considérer son oeuvre comme solitaire, singulière et inclassable. Mais l'histoire, là aussi, est sans doute différente : à considérer le climat intellectuel de la Mitteleurope dont il vient, son goût pour la culture anglo-saxonne, puis l'enseignement qu'en 1927 il reçoit des maîtres italiens (de Piero mais aussi, sans doute, des novécentsistes), il s'inscrit bien lui aussi dans un courant d'échanges nord-sud et son vrai pays spirituel, plus que la tradition française, demeure celui dont nous esquissons ici la géographie. Rien d'étonnant, à partir de là, qu'à son arrivée en France il reconnaisse en Derain celui dont il se sent le plus proche.

Vers le milieu des années 30, le fait est que s'instaure en France un retour à l'objet, à une figuration objective, postérieur de dix ans à ce qui s'est passé en Italie et en Allemagne, et dont, outre Balthus, des peintres comme Héliou, Giacometti, Gruber seront les artisans. Mais c'est en fait après la seconde guerre que commencera leur véritable histoire.

La question politique

On l'a dit : le retour à l'ordre n'est pas une conséquence de la guerre. En 1919, tous les mouvements qui relèvent de ce retour à l'ordre sont déjà constitués. C'est au coeur de la guerre, en 1915 par exemple avec la Metafisica, voire bien avant, dès 1910 avec De Chirico, dès 1911 si l'on considère Picasso et Derain, que s'esquisse pareil retour. Il faut donc sinon récuser tout à fait, du moins ne pas se contenter de l'explication habituelle selon laquelle le refus des avant-gardes que manifestent un certain nombre d'esprits à partir de 1919 et le retour qu'ils font vers des formes classiques n'auraient été que le fait d'une sensibilité traumatisée par la guerre et anxieuse de retrouver une sécurité intellectuelle. Sans doute les horreurs du conflit ne pouvaient-elles que défaire pour longtemps l'optimisme début-de-siècle dont la plupart de ces mouvements

avaient fait preuve, qu'il ait été placé en l'homme ou qu'il l'ait été dans les choses. En Allemagne, l'extase expressionniste, la foi en une humanité nouvelle, la jubilation dyonisienne ne résistent pas à l'épreuve des faits ; seuls désormais une vision sachlich, un constat objectif et détaché semblent en mesure de rendre compte des données nouvelles de cette société crépusculaire. D'autre part, la confiance mise par le futurisme italien dans le progrès technologique se trouvent cruellement dénoncées par l'ampleur des destructions. Comme Ernst Jünger le montrerait dans Orages d'acier, la première guerre marquait l'avènement d'une ère nouvelle où, pour la première fois, l'individu, l'homme, rencontrait la matière, la matière écrasante.

Pareilles explications sont vraies, sans doute, mais elles sont insuffisantes et réductrices. Car il faudrait dire encore que c'est de l'intérieur même des mouvements des avant-gardes, comme immanent à leur propre développement, que se manifeste le besoin, encore une fois bien avant le déclenchement des hostilités, d'un dépassement ou d'un revirement vers des sources antérieures à la rupture même que ces avant-gardes avaient provoquée.

S'il y a "réaction", il faut donc l'entendre ici au sens où Panofsky l'entendait lorsqu'il écrivait que "lorsque l'approfondissement de certains problèmes artistiques atteint un degré tel qu'il s'engagerait désormais dans une impasse s'il continuait à partir toujours des mêmes présupposés, il se produit en général de grandes réactions ou, mieux, de grands retours en arrière." Ou bien, s'il y a "révolution", il faut l'entendre au sens astronomique du terme, de mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points, soit au sens où l'entend là encore Panofsky quand, dans Renaissance and Renascences, il analyse le phénomène récurrent de la renovatio.

Que le sous-titre de l'exposition soit "entre révolution et réaction" sans doute faut-il d'abord le comprendre au sens politique du terme: quelle a été la situation de ces réalismes pris entre la dislocation des empires, la création des premiers soviets, la révolution spartakiste à Berlin, les conseils ouvriers à Munich et à Budapest d'une part, et d'autre part la montée générale des fascismes ? A condition de préciser aussitôt que ce balancement n'indique pas deux moments successifs : la postulation est simultanée ; il n'y a pas eu d'abord des mouvements révolutionnaires suivis par une réaction de droite : il y a, au même moment, l'un et l'autre mouvement ; c'est aussi dès 1919 que se forment en Italie les premiers faisceaux de combat (comme en Allemagne les Freikorps) ; c'est aussi, dès 1919 que Hitler adhère au parti ouvrier allemand, le futur N.S.D.A.P. : tous les pions sont mis en place simultanément. Mais le sous-titre doit s'entendre aussi comme : qu'elle a été la situation de ces réalismes pris entre une conception de l'art tournée vers l'Innovatio, et donc manifestant une esthétique de

de la rupture, et une conception tournée vers la renovatio et donc une esthétique de la tradition ?

A partir de cette double définition, on peut sans doute alors faire jouer, de façon mécanique et quasi automatique, toutes les interférences de sens possibles. On remarquera ainsi que, si l'axe est-ouest a souvent été celui de la liberté, qu'empruntèrent ceux qui fuyaient les tyrannies, l'axe nord-sud que nous évoquons ici fut celui des dictatures, à devenir précisément l'Axe.

On remarquera encore l'écho désagréable de l'expression "retour à l'ordre", à évoquer celui, "nouveau" qui prétendra bientôt soumettre l'Occident. Bien plus : si, selon un parallèle trop souvent invoqué, l'avant-garde en art annonce, voire, affirment certains, entraîne l'avant-garde en politique, par un mouvement inverse et symétrique, la "réaction" en art ne peut qu'annoncer et préparer la réaction en politique. On sait la querelle fameuse entre Lukács et Ernst Bloch à propos du classicisme et l'accusation que portera ce dernier contre la Nouvelle Objectivité, coupable selon lui d'avoir favorisé l'accession du nazisme. Nous ne nous attarderons pas sur ce problème, alors même qu'il est fondamental, voire essentiel, et peut-être le seul qui mérite d'être examiné : la plupart des auteurs de ce catalogue l'aborderont, et je l'ai moi-même analysé précisément ailleurs.

Disons simplement, à titre provisoire : pas plus que la guerre ne peut expliquer le rappel à l'ordre de 1919, le double mouvement révolution/réaction qui s'élabore à partir de 1919 ne peut expliquer les traits esthétiques que ce rappel à l'ordre va prendre durant ces années. Et par exemple, pas plus que le surréalisme, au début des années 30, autrement qu'en intentions généreuses et en paroles creuses ne se mettra "au service de la révolution", on n'est en droit de dire que le réalisme, dans le même temps, se serait mis "au service de la réaction". De même qu'aucune avant-garde en art ne peut prétendre incarner une légitimité révolutionnaire, de même aucun mouvement de retour ou de "réaction" en art ne peut être lié à un régime politique autoritaire (ne précisons pas même de "droite" ou de "gauche" car le fait est là : Staline fut impressionné par les plans que Speer avait établis pour la future Germania, et n'hésita pas, en matière de "néo-classicisme", à approcher Arno Breker. Inversement, dans l'Italie fasciste, c'est à un curieux double jeu et finalement à un jeu de dupes que l'on assiste. D'une part les courants néo-classiques et archaïsants qui semblaient un premier temps avoir eu la faveur du pouvoir le déçoivent assez vite pour que Mussolini cesse, dès 1939, de patronner le Novecento. D'un autre côté, l'ambition de Marinetti et du second futurisme de se faire les hérauts officiels du régime se voit opposer une fin de non-recevoir ...) Plutôt donc qu'en une théorie du "reflet" qui n'explique rien, il faudrait aller

chercher beaucoup plus loin les racines communes à ce que Valéry, en cette même année 1919, devait appeler "une crise de l'esprit". Quelle fut la signification réelle de cette renovatio néo-classique qui s'inscrit au coeur même de la modernité et contre elle ? Quel est, à le reconsidérer aujourd'hui, le sens du dialogue qui se noue, en 1924, entre Settembrini, libéral et sentimental, et Naphta, terroriste et violent et qui, dans le roman de Mann, annonce immédiatement la guerre ? Et encore, à rappeler que c'est en 1917, au coeur de cette guerre, que Spengler écrit son *Déclin de l'Occident*, où il conceptualise le thème que toute culture qui se fige brusquement, qui meurt et dont les forces se brisent, devient une civilisation, quel est le sens de sa remarque selon laquelle "le classicisme n'est étranger à aucune culture mourante" ? Etc .

Evoquer Spengler, c'est revenir à Munich, une fois encore , au coeur de ce qui nous occupe ici. Révons donc au destin de cette ville, au sens où Spengler oppose le destin au hasard, qui en 1905 avait donné au jeune De Chirico la nostalgie de la Grèce perdue et le pressentiment de la Métaphysique et qui, trente ans plus tard, deviendrait le théâtre de grotesques processions en l'honneur de Pallas Athénée, parmi les svastikas et les torchères. N'est-ce pas dans ses propres Mémoires que De Chirico, dans une ellipse saisissante, eut cette réflexion, dont le paradoxe est celui-même où s'alimente cette exposition ; que Munich aura été le berceau des deux principales calamités de notre siècle : la peinture moderne et le nazisme ?

°

°

°

B P I

REALISMES EN LITTERATURE

Colette V. TIMSIT

Vers les années 1910, la réalité telle que l'art l'avait jusqu'alors appréhendée est contestée par les peintres et écrivains expressionnistes, cubistes ou futuristes - Les premières toiles abstraites font leur apparition tandis que Guillaume Apollinaire ou Blaise Cendrars proposent une vision fragmentaire, hachée et que les futuristes italiens écrivent par onomatopées. Mais c'est pendant la guerre que le mouvement se radicalisera avec le dadaïsme jusqu'à l'écriture automatique prônée par le surréalisme.

Arrivés à cette extrémité ce mouvement ne pouvait qu'engendrer des réactions que l'on a regroupées sous le terme commode de "réalistes" parce qu'elles impliquaient un retour au monde concret, à la discipline du style, à l'ordre.

Devant une telle diversité, tant d'écriture que de positions politiques, il a paru préférable de parler de réalismes - au pluriel -. Ce titre désigne bien la démarche des créateurs qui, à l'encontre des dadaïsmes, surréalisme et autres "ismes" ont voulu rester face à la réalité.

Pas de commune mesure donc entre ces réalismes et le naturalisme à la Zola d'ailleurs rejeté comme les avant-gardes des premières années du 20ème siècle. L'écrivain se fait désormais une idée plus complexe du réel - Il ne veut pas s'en tenir aux réalités apparentes et propose une réalité revue et corrigée par l'art : une vision. Bertolt Brecht explique que "le simple fait de rendre la réalité n'énonce rien quant à celle-ci : une photo des usines Krupp ou de l'AEG ne révèle pas grand chose sur ces institutions... Il faut donc, en fait, construire quelque chose d'artificiel, de fabriqué."

C'est en Italie que les premières réactions se manifestent. D'abord dans des revues comme "La Ronda" (1919-1922) dirigée par Vincenzo Cardarelli et plus tard "900" (1926-1929) fondée

par Massimo Bontempelli, puis dans les écrits de Cardarelli, Emilio Cecchi.

Au sortir de la Première Guerre Mondiale, l'Allemagne est au plus bas. Alfred Döblin veut tracer un portrait de ce pays miné par la crise économique, le chômage. Il écrit "Berlin Alexanderplatz" (1929). L'image de Berlin en 1928 est reconstituée grâce au montage et au collage : coupures de presse, communiqués de la Bourse, affiches, bulletins météorologiques, chansons, rapports de police sont mêlés aux dialogues, à la vie des personnages.

John Dos Passos, se fondant sur un semblable matériau, avait publié peu avant aux Etats-Unis son "Manhattan Transfer" dont Sartre expliquait : "il s'agit de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le montrer seulement, sans explication ni commentaire ... Je tiens Dos Passos pour le plus grand écrivain de notre temps".

En poésie, Ezra Pound prend pour modèle "Emaux et Camées" de Théophile Gautier pour revenir, comme T.S. Eliot, à la prosodie traditionnelle. Mais c'est William Carlos Williams qui est le maître à penser d'un petit groupe de poètes "objectivistes".

En France, Paul Valéry représente l'antidote aux excès de l'avant-garde. Francis Ponge et, dans certains de ses écrits, Sartre ont une approche plus objective encore - au sens photographique du mot - des choses et des hommes. A l'opposé de Ponge, un réalisme où la langue garde aussi sa primauté : celui de Céline. "Voyage au bout de la nuit" paraît en 1932 et fait l'effet d'une bombe.

La Grande Bretagne attend la fin des années 20 pour s'inscrire dans le courant avec W.H. Auden, Louis McNeice, Stephen Spender, Cecil Day Lewis, Christopher Isherwood. Des poètes, pour la plupart, qui s'insurgent contre l'intellectualisme de leurs aînés et reviennent à l'écriture traditionnelle, aux thèmes compréhensibles par tous, traités de façon réaliste.

Pour la langue espagnole, il faut citer le Mexicain Alfonso Reyes qui, admirateur de Mallarmé, n'en est pas moins enraciné dans le réel historique et géographique et captivé par le quotidien. En Espagne, on a choisi Jorge Guillén comme typique d'une génération qui compte aussi, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vincente Aleixandre, Pedro Salinas, tous soucieux d'une langue précise au service d'une vision enracinée dans le réel.

o

o o

La Photographie

Que la photographie vise à atteindre l'éthique quasiment ethnographique d'August Sander, dont le but déclaré était : "dire la vérité sur notre époque et les gens qui y vivent et transmettre cette vérité à nos contemporains et à la postérité", qu'elle se limite au réalisme naïf d'un Atget - pour reprendre l'heureuse formulation de Gisèle Freund - ou qu'elle ait la prétention de faire l'histoire en sensibilisant l'opinion publique à l'action gouvernementale comme le firent les photographes de la Farm Security Administration, toutes ces démarches ont en commun de se fonder sur le réalisme objectif de la technique photographique, sur le fait apparemment incontestable que la plaque sensible ne fait qu'enregistrer mécaniquement une image du réel. Est-ce à dire que rien, fondamentalement, ne différencie ces pratiques ?.

Sous le masque de l'objectivité se dévoile l'idéologie, les phantasmes de toute une société, se révèle la réalité de rapports de force économiques, "une simple restitution de la réalité en dit moins que jamais sur la réalité. Une photographie des Usine Krupp ou A.E.G. n'apprend presque rien sur ces établissements". Il est de fait qu'une photographie des Acieries Lorraines faite par Man Ray pour Vu apprend bien peu sur la réalité du travail industriel dans l'est de la France, mais elle nous apprend beaucoup sur la volonté évidente de donner l'image d'un pays puissant et moderne. Et il n'est pas jusqu'au fait d'avoir fait appel comme "envoyé spécial" à un tel photographe qui ne révèle une volonté délibérée de "modernisme" qui est censé renforcer, magnifier l'impact de ces images.

Il faut se garder cependant de considérer cette période historique comme un tout homogène. La grande rupture qui se situe aux U.S.A. dès 1929, en France entre 1934 et 1936, bien que d'abord économique et politique, a aussi des conséquences au plan qui nous intéresse ici. Tout se passe en effet comme si la vitalité des années vingt, encore très sensible dans la variété la richesse, l'ouverture des publications du début des années trente peu à peu se tarissait, annonçant imperceptiblement le grand silence des années quarante.

Une telle constatation devient une évidence si l'on parcourt les volumes de "Photographie", le luxueux supplément d'Art et Métiers graphiques consacré exclusivement à la photographie "artistique" qui apparaît pour la première fois en 1930. Si dans les premiers numéros figurent tous les noms - ou presque - qui comptent alors dans le monde de la photographie, on les voit peu à peu disparaître au profit d'un réalisme anecdotique cher aux amateurs dilettantes qui domine dans les Salons Internationaux d'Art Photographique : paysages sous la neige, coucher de soleil ou scènes

champêtres. Attitude caricaturale certes, mais qui n'est peut être que le prodrome du retour aux valeurs les plus traditionnelles qui culminera après la défaite. Tant il est vrai que sous l'apparente anarchie de l'improvisation individuelle, rien n'est plus réglé et plus conventionnel que la pratique photographique. En transposant la définition de Yeats "Art is a social act of a solitary man", on pourrait écrire que la photographie est l'acte social d'homme solitaire. Chaque épreuve photographique, aussi banale soit-elle, porte en elle-même "une valeur magique qui ne saurait plus avoir pour nous aucune image peinte... où brille la petite étincelle de hasard... grâce à laquelle le réel a, pour ainsi dire, brulé le caractère d'image". Elle est beaucoup plus que copie et double de la réalité qu'elle représente dans la mesure où elle peut s'investir de phantasmes intimes ou de symbolismes sociaux qui, au fur et à mesure que s'en estompe la réalité vécue prend une valeur générique et atteint à l'universel.

Alain Sayag

Liste des photographes présentés :

Laure ALBIN-GUILLOT, Eugène ATGET, Théo BLANC et Antoine DEMILLY , Margaret BOURKE-WHITE ; BRASSAI Robert CAPA , Henri CARTIER-BRESSON ; Giuseppe CAVALLI , Gilbert de CHAMBERTRAND , Paul CITROEN , Jack DELANO , Walker EVANS , Florent FELS , Amanzio FIORINI , Gisèle FREUND , Ernst FUHRMAN , Georges HOYNINGEN-HUENE , André KERTESZ , Dorothea LANGE , Russell LEE , Herbert LIST , Eli LOTAR , Dora MAAR , Félix H. MANN , MAN RAY , Lisette MODEL , Jean MORAL, Paul PAINLEVE , Gaston PARIS , Gordon PARKS , Federico PATELLANI , Domenico Riccardo PERETTI-GRIVA , Adolfo PORRY-PASTOREL , Albert RENGER-PATZSCH , Arthur ROTHSTEIN Erich SALOMON , August SANDER , Ben SHAHN , Charles SHEELER , Emmanuel SOUGEZ , Edward STEICHEN , Alfred STEIGLITZ , UMBO , John VACHON, Luigi VERONESI , Edouard WESTON , Klaus WITTKUGEL , Willy ZIELKE , René ZUBER.

REALISME ET VIE QUOTIDIENNE ENTRE 1919 ET 1939

Jana Claverie
Jacqueline Costa
Raymond Guidot

Cette section, conçue et réalisée par le Centre de Création Industrielle, propose une approche thématique des aspects divers et souvent contradictoires que revêtent les notions de "Réalismes" entre 1919 et 1939 dans les domaines de l'architecture, de l'urbanisme, de la production des objets de la vie quotidienne, de la communication, et d'une manière générale, de l'environnement. Période charnière entre deux conflits qui bouleversèrent notre manière de vivre mais aussi nos consciences, ces deux décennies se révèlent comme un drame dont le texte et l'image devront rendre compte.

1918 : à la guerre qui s'achève doit succéder la paix, tandis que pour certains, la lutte continue avec pour enjeu la révolution "socialiste" et l'espoir qu'elle génère.
1939 : la volonté de puissance des dictatures, reposant sur des idéologies nationalistes exacerbées jusqu'au racisme, se précipite dans une politique d'annexion et d'asservissement. Ce passage de l'espoir d'une liberté nouvelle à l'aliénation totalitaire n'est cependant pas linéaire, ni homogène. Ainsi des expressions culturelles qui l'accompagnent. L'idée de "Révolution" se trouve parfois dangereusement usurpée par le fascisme sous l'effet d'un "Réalisme" politique qui subordonne tous les domaines de l'esthétique et prétend organiser le "réel".

L'"Avant-garde" qui tente, dans les années 20, et tout particulièrement en Allemagne et en URSS, de rejoindre certaines aspirations populaires (voir "Paris-Berlin 1900-1933" et "Paris-Moscou 1900-1930") sera bien souvent, dans l'entre-deux guerres, assimilée à l'élitisme bourgeois et son hermétisme associé à l'idée d'une faillite de l'esprit ou du simple bon sens.

Le retour à une certaine tradition se renforce, après la crise de 1929, d'une relative perte de confiance dans la machine. Le durcissement politique qui se manifeste à ce moment-là dans toutes les nations, et principalement là où la dictature s'est imposée, suggère l'affirmation de la force brutale dans le monumentalisme architectural et l'adoption des modèles antiques. Surgissent alors en Italie et en Allemagne les rêves de grandeurs de l'ancienne Rome impériale.

Au centre de l'espace CCI, un programme audiovisuel complété par des séquences de films d'actualité d'époque (Allemagne, Italie, France) pose le problème du rapport global entre l'organisation du quotidien, en particulier du cadre de vie, et un contexte politique qui se tend pour évoluer dans certains cas vers le fascisme. Autour de cet îlot central, un parcours s'organise autour de quatre thèmes traités à l'aide de documents, d'objets, d'affiches, de dessins et maquettes d'architecture, etc.

La continuité qui s'établit entre les quatre thèmes, donne au parcours un caractère pratiquement chronologique :

1 - Eclectisme, historicisme et modernité

La fièvre révolutionnaire qui agite la Russie et l'Allemagne à la fin de la guerre 14-18, sera de nature à susciter l'imaginaire. Faute de pouvoir construire dans un contexte de pénurie, les architectes s'évadent dans l'utopie, d'où les projets qui naissent dans le cadre de la "Chaîne de Verre" fondée en Allemagne par Bruno Taut en 1920, très comparables à ceux des architectes russes qui, autour de Ladovsky, imaginent un cadre de vie "fantastique" pour les "Bolchéviques" de demain.

En Italie, de la même manière, le mouvement futuriste privé de Sant Elia, mort à la guerre en 1916, penchera, lui aussi avec les projets de Marchi, vers l'expressionnisme architectural. Pourtant, il s'agit là de tentatives marginales dans des pays où l'on sait déjà que plus rien désormais ne se passera comme "avant-guerre". Aussi bien ces aspirations à des lendemains marqués du sceau de l'étrange resteront pratiquement sans écho, tout comme le cri d'alarme du mouvement Dada condamnant toute valeur culturelle et réclamant une rupture totale d'avec un passé qui n'a su nous donner que la guerre.

On s'efforcera au contraire de promouvoir un peu partout dans le monde occidental, un art et un environnement dont les signes distinctifs seront, avant toute chose, ceux du compréhensible, du consacré, de l'indiscutable et, dans ces années de désarroi, les artistes et les architectes vont se mettre à la recherche d'une stabilité, d'un ordre dont la "réalité" va prendre, le plus souvent, l'aspect d'un nouveau classicisme.

Il y aura sans doute ça et là des tentatives, des courants rationalistes et fonctionnalistes pour remodeler l'environnement en prenant en charge les besoins spécifiques de l'homme moderne. Le Bauhaus par exemple, dans l'Allemagne de Weimar, se préoccupera de mettre la conception des objets de la vie quotidienne ainsi que l'architecture elle-même à l'heure de la production industrielle. De la même manière, et dans cette même Allemagne de Weimar, des entreprises urbanistiques comme la Neue Frankfurt, tenteront de trouver, dans la préfabrication industrielle, une solution à la crise du logement. Néanmoins, malgré ces tentatives isolées qui rejoignent celles de Le Corbusier et des créateurs qui, en France, se regrouperont en 1930 au sein de l'U.A.M., le rappel à l'ordre qui se manifeste entre les deux guerres d'une façon particulièrement dramatique dans le domaine politico-économique, se traduit, dans celui de l'environnement, par une remise en cause des avant-gardes et un retour aux valeurs traditionnelles.

Ces valeurs, c'est évidemment aux styles du passé qu'on les empruntera, mais également à la tradition régionale et jusqu'à l'Empire colonial auquel on demandera de fournir quelques modèles parmi les plus représentatifs. Ces emprunts pourront donner lieu à une simple reproduction, mais parfois aussi à une interprétation, une création véritable.

C'est ainsi qu'en France se développe, dans les années 20, l'"Art Déco", agglomérat parfois hétéroclite de formules empruntées au style Louis XVI, au style Directoire, au style Empire, mais également aux styles orientaux ou à l'art africain. Cet "Art Déco" français dont les réussites sont nombreuses et qui, dans le domaine de la production d'objets de luxe, signés Ruhlmann, Groult, Rateau, Sue et Marre, etc. se plaît à mêler les matériaux les plus précieux, influencera quelques créateurs dans des pays comme la Grande Bretagne, la Belgique, les Etats Unis où il sera adapté à la décoration et même à la conception des buildings, ou bien encore, l'Italie dans laquelle se développe simultanément un courant artistique très particulier.

La France et la Belgique dévastées par la guerre vont entreprendre des programmes de reconstruction et de développement des logements sociaux. Certaines réalisations de cités-jardins, de cités ouvrières, certains bâtiments publics de villes reconstruites portent la marque de l'éclectisme art déco et rejoignent ainsi le style des maisons individuelles, des maisons de rapport réalisées par Sue et Marre, Exter, Laprade, etc. ou des salles de cinéma comme le Rex à Paris, de grands magasins comme La Samaritaine, d'intérieurs de paquebots comme Le Normandie, ou bien encore des ambassades françaises à Washington ou à Berlin qui contribuent, par leur propre exemple, à diffuser le style français.

.../...

Si la France des "années folles" est parfaitement caractérisée par son "Art Déco", le cas de l'Italie est lui aussi très spécifique. Cela tient en grande partie à ce que le régime fasciste ne va pas s'opposer aux courants modernistes, voire avant-gardistes, mais qu'il s'efforcera au contraire, dans un premier temps en tout cas, de les récupérer à son profit en leur demandant de créer un style qui soit véritablement du vingtième siècle.

Avant la guerre de 14-18, le mouvement futuriste, très fort en Italie, représentait parfaitement la rupture avant-gardiste. En réaction contre ce courant, et d'une manière analogue à ce qui se passe dans l'ensemble des pays d'Europe, le début des années 20 se caractérise en Italie par un besoin de retour à la tradition. Le langage du romantisme éclectique que l'on rencontre chez des architectes comme Portaluppi ou Andriani ou celui du néo-classicisme tel que le pratique Muzio, se caractérise malgré tout par un grand dépouillement, et sera en quelque sorte à l'origine du "Novecento" tel qu'on le rencontre dans les constructions de Finetti.

Au "Novecento" fondé en 1925, vont adhérer les architectes milanais Muzio, Fiocchi, Zanini, Alpago Novella, Mezzanotte et Pizzigoni. L'architecture du "Novecento" va rejoindre la démarche des peintres du groupe en ce sens qu'elle va se présenter comme une héritière directe du courant métaphysique du début du siècle, et à travers lui, de la tradition antique et du XV^e siècle italien, avec une volonté de métamorphoser, de remodeler, d'actualiser telle que, même s'il s'agit d'un mouvement très ancré dans la culture nationale, on ne peut pas parler du "Novecento" comme d'un courant rétrograde.

D'ailleurs, et pour ne parler qu'architecture, la participation du groupe au concours pour le plan régulateur de Milan, témoigne de la rigueur de sa démarche vers un certain rationalisme.

Le véritable courant rationaliste s'exprime à travers le "Gruppo 7" qui réunit Figini, Polini, Terrani, Frette, Rava et Libera, ou à Turin, à travers les oeuvres de Pagano et Levi Montalcini, qui réalisent le Palazzo Gualino ou encore de l'ingénieur Matte-Trucco qui construit l'ensemble Fiat-Lingotto.

Toutes ces tendances que l'on retrouve rassemblées dans des expositions comme "Valentino" à Turin en 1928, dans laquelle s'expriment également les créateurs de la seconde période futuriste, Depero et Prampolini, donnent, sur le plan de l'ameublement et de l'architecture intérieure, naissance à des propositions qui seraient du plus haut intérêt si elles pouvaient se mettre à l'heure de la production industrielle. On peut même dire que les expériences d'un Sartoris, d'un Pagano, d'un Chessa, ou même d'un Casorati, dans le domaine du meuble ouvrent incontestablement la voie au design italien contemporain.

Mais dans ce domaine tout particulièrement, il s'agit plus de faire croire au monde entier, à travers des manifestations internationales comme les Biennales de Monza ou les Triennales de Milan, que l'Italie, en avance dans le domaine socio-culturel, est également à la veille d'un grand essor industriel. En fait, jamais le gouvernement fasciste ne s'attaquera au véritable redressement économique. En ce sens, il rejoint une fois encore son homologue allemand. Et quand bien même le fascisme aurait eu, à ce moment-là, l'intention véritable de faire évoluer l'économie du pays, l'effort de guerre, comme en Allemagne, aurait été là pour le stopper.

2 - Expositions internationales et identité nationale

Si on considère la prolifération de rencontres, de concours, de compétitions internationales qui eurent lieu en Europe entre 1918 et 1939, on sera tenté d'y voir un désir sincère de rapprochement et d'amitié entre les peuples. En fait, l'absence de l'Allemagne à l'Exposition des Arts décoratifs ne saurait s'expliquer autrement que par la réticence des organisateurs français à accueillir à Paris en 1925 l'ennemi d'hier.

On pourrait même dire de ces manifestations internationales qu'elles constituent de puissants appareils à mesurer la tension entre les nations. Si l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935, s'efforce encore, malgré la brutalité triomphaliste des bâtiments officiels, de préserver les caractéristiques de la rencontre fraternelle, celle de 1937 à Paris, va permettre à la plupart des participants de donner d'eux-mêmes, à travers l'architecture de leurs pavillons, l'image la plus forte possible. Ainsi s'affronteront dans le ciel parisien, l'URSS et l'Allemagne dressées très haut face à face.

L'Exposition de 1939 à New York, en présentant dans des pavillons de verre resplendissants de lumière, les merveilles de la science, met délibérément l'accent sur l'avance considérable que les Etats Unis possèdent dans ce domaine.

De la même manière, lorsque Mussolini entreprend en 1937 de construire l'E.U.R. à Rome, futur cadre de l'Exposition Universelle de 1942, il entend incontestablement montrer au monde entier que par ce savant amalgame d'historicisme et de métaphysique passés au crible du Novecento, l'architecture fasciste existe désormais et qu'elle est capable de défier le temps.

Indépendamment de leur rôle politique, à moins qu'il ne s'agisse bel et bien d'une manifestation de l'évolution politique, ces rencontres internationales nous permettront de voir à quel point, dans les deux décennies qui séparent les deux guerres, le retour aux valeurs traditionnelles est fort.

Le modèle antique et surtout celui de la Rome impériale triomphe, entraînant avec lui les époques (XVIII^e siècle principalement) qui lui ont fait référence. Ancien chantre de la très fonctionnaliste Union des Artistes Modernes, fondée en 1930 en réaction contre l'Art Déco et pour laquelle il écrivit un fameux manifeste, Louis Chéronnet, en 1937, saluera en la personne d'André Arbus, non pas l'authentique créateur qu'il était, mais l'héritier incontesté des ébénistes du XVIII^e siècle.

Il serait d'ailleurs parfaitement injuste de ne pas voir, dans ces emprunts au passé, le retour parfois à l'authentiques références. Le détournement du modèle, parfois, est générateur de nouveaux espaces et de ce point de vue, le "style 1930" qui, en France, s'inspire très largement avec ses colonnades espacées du modèle classique, fait surgir un décor de lumière par de grandes ouvertures que viennent clore des pans de verre dans le cas des volumes fermés. C'est dans cet esprit qu'à l'Exposition de New York en 1939, la France sera représentée par le pavillon de l'architecte Exter.

Lieux de confrontation, lieux permettant surtout aux pays organisateurs de se montrer sous leur jour le plus favorable, les expositions entre 1919 et 1939 attirent et distraient la foule des visiteurs. Elles permettent aussi de lancer des concours d'architecture.

Dans l'Exposition coloniale de 1931, la France s'affirme dans la présentation de ses immenses territoires d'outre-mer et Laprade, à cette occasion, construit un musée où les colonnes semblent servir de grille aux immenses bas-reliefs de Jeannot évoquant les différentes colonies. A l'Exposition de 1937, la France accueille ses visiteurs du haut de son nouveau Trocadéro, tandis que, dans un cadre néo-romain, la ville de Paris de Bourdelle, sur le parvis du Musée d'art moderne, domine de très haut la Seine.

Très fier des recherches urbanistiques, architecturales et artistiques qui, dans un esprit résolument "moderne", se poursuivent en Italie, le fascisme, qui se préoccupe avant tout de leur intérêt publicitaire, convie participants et visiteurs internationaux aux Biennales de Monza à partir de 1927, puis aux Triennales de Milan, à partir de 1933, dans un bâtiment construit par Muzio et qui constitue un des plus beaux exemples d'architecture du Novecento. Thème de cette première triennale : l'habitation à loyer modéré dans la ville.

Le dixième anniversaire de la prise du pouvoir par les fascistes donne, en 1932, l'occasion de présenter, dans un édifice construit à cette occasion par les architectes Libera et Renzi, une gigantesque exposition qui s'intitule "10 ans de Révolution fasciste".

La mise en scène confiée à des architectes et artistes appartenant à l'avant-garde rationaliste comme Terragni et Libera, mais également aux créateurs de la deuxième vague futuriste, rappellera, d'ailleurs à s'y méprendre, celle qui se pratique alors au niveau de l'avant-garde soviétique.

Pendant ce temps, les expositions auxquelles l'Allemagne convie les visiteurs, se présentent avec des titres qui ne déguisent aucunement les intentions profondes puisqu'il s'agit de "L'Europe éternelle", de "L'Exposition antisémite", de "L'Ennemi bolchévique", du "Peuple créateur" ou en 1937 de "L'Exposition d'Art allemand" qui prendra place dans le Musée de Munich (Haus der Kunst) construit pour la circonstance par le premier architecte du III^e Reich, Paul Ludwig Troost. Une section consacrée aux recherches d'avant-garde et intitulée "Exposition de l'art dégénéré" jouait le contraste pour mieux mettre en relief les valeurs éternelles du génie allemand.

3 - Propagande et production

Le fascisme dont la mise en place passe par l'adhésion des masses populaires, s'interdit de cautionner une esthétique élitiste s'exprimant dans la production d'objets de luxe. La futilité et le gaspillage, les gouvernements fascistes vont en faire leur propre affaire, car il s'agit bien pour eux de falsifier une vérité qui s'inscrit dans la réalité d'un état de crise économique. La promesse de satisfaction des besoins essentiels de chacun suppose que l'appareil de production tout entier appartienne à l'état qui planifie et que, par conséquent, la base aussi bien que l'encadrement et le patronat possédant soient totalement acquis au régime. Ainsi, la structure capitaliste ne sera-t-elle jamais véritablement mise en cause, mais seulement adaptée aux exigences du pouvoir. Pourtant, la promesse d'un meilleur niveau de vie pour les travailleurs ne sera pas plus tenue en Allemagne qu'en Italie.

La production va très rapidement s'inscrire dans le cadre d'un programme militaire, d'un vaste programme d'architecture de pouvoir et contribuera au renforcement de l'ordre à l'intérieur du pays.

Même si ces objectifs favorisent la création d'emplois, le prix que le peuple aura à payer sera lourd. Il perdra, en effet, toutes les libertés que la démocratie lui reconnaissait, alors que le niveau de vie ira en décroissant jusqu'au minimum et qu'après la menace de l'internement en prison ou en camp de concentration pour ceux qui n'acceptent pas de bon cœur les conditions de l'état, la mobilisation et la guerre sera le lot de chacun.

De plus, les Etats fascistes étant constamment contraints de faire la preuve de leurs réussites vis-à-vis de ceux qui les ont portés au pouvoir, il faut organiser une machine de propagande énorme de manière à ce que l'idéal l'emporte sur l'absence de satisfactions réelles. Aussi, toute entreprise est marquée du sceau de la propagande et, en particulier, la construction des autoroutes, des ponts, des villes nouvelles, des cités d'habitation, sera conçue pour l'exemple.

En tant qu'appareil social, le fascisme se présente comme un système totalitaire qui va tendre à uniformiser la masse populaire pour laquelle il organise le quotidien. De ce point de vue, l'organisation du travail et des loisirs en Allemagne, à partir de 1933, est particulièrement significative. Le D.A.F. (Front du Travail Allemand) dont le rôle était de réaliser des édifices publics, comportait un département "Bureau Beauté du Travail" qui avait pour but de modeler l'environnement total de l'ouvrier. Aménagement des usines, mais également de la "maison de la camaraderie" prévue pour accueillir les ouvriers pendant les pauses et les soirées, des cantines, des cités et habitations ; création du mobilier, des appareils ménagers ; aménagement des lieux de vacances, etc. En Italie, trois organismes se partagent la prise en charge du citoyen. L'ENIOS organise le travail, l'EIAR la radio nationale au service de la propagande, et l'OND (Dopolavoro) qui intervient aussi bien en milieu ouvrier qu'en milieu rural, organise les loisirs.

Pour ce qui concerne les nouvelles générations, l'embrigadement se fera dès la petite enfance, car les enfants appartiennent plus à l'Etat qu'à leur famille. "Croire, Obéir, Combattre" : sous cette devise, à 6 ans, le jeune italien entre aux "Enfants de la Louve" où il porte l'uniforme. A 8 ans, il est "Balilla", à 14 ans, "Avant-gardiste" et à 18 ans, il adhère aux "Jeunes Faisceaux de Combat". De la même manière, en Allemagne, la nazification de la jeunesse sera une garantie très sûre pour le régime. L'appartenance aux jeunesses hitlériennes et à la ligue des jeunes filles allemandes n'était pas obligatoire. On voulait, de cette manière, accorder à ces organismes, un fanatisme exemplaire. Néanmoins, le service du travail obligatoire pour tous les jeunes à partir de 1935 se présente comme le couronnement de leur formation idéologique.

Si la mise en condition par la propagande permet de faire accepter la diminution du niveau de vie, la crise du logement qui sévit alors ne saurait être aussi facilement contournée. Cette crise, d'ailleurs, affecte aussi bien les pays démocratiques que les pays en proie à la dictature. Pourtant, les solutions que l'on va tenter de trouver suivant les cas, seront bien différentes. En France, par exemple, dans les années 30, la politique du logement passe par la construction de grands ensembles, les HBM (Habitations à Bon Marché). On en trouve de beaux exemples à Paris (boulevard des Maréchaux) et dans sa banlieue (Banlieue Sud-Est), mais également en Province où la réalisation la plus impressionnante se trouve dans la banlieue de Lyon, à Villeurbanne.

Pour les régimes fascistes, et en Allemagne surtout, la formule utilisée est celle des maisons individuelles implantées linéairement le long de larges avenues comme on peut le voir dans des "colonies" comme la Colonie "Am Sommerwald" près de Pirmasens ou la Colonie "Auf die Brücke" près de Rottweil.

Paternalisme de la part de gouvernements soucieux de prouver à tous que dans une société où l'ordre règne, la liberté individuelle triomphe ! Mais surtout, désir de ne pas cantonner une population susceptible de réagir un jour contre le régime, dans des lieux favorisant la résistance, comme ce fut le cas durant la Révolution spartakiste de 1919, ou à Vienne lorsque la population en arme se barricada dans les "Siendlungen". Ainsi, les colonies seront-elles construites dans la campagne lorsqu'il s'agira de loger des chômeurs et à l'extrême périphérie des villes lorsqu'elles hébergeront des sous-employés, et en tout cas, très loin les unes des autres.

En Italie, une politique d'urbanisme est instaurée. Au début des années 30, Mussolini décide l'assèchement des Marais Pontin et la construction de cinq villes nouvelles qui devaient, dans son esprit, devenir des modèles pour le futur. On n'ignore pas dans quelles conditions l'action fut menée. Les paysans spoliés furent chassés loin de ces nouvelles cités. La main d'oeuvre déportée dut travailler dans les conditions les plus épouvantables. Pourtant, la première ville, Pomezia, répondait aux vœux du Duce qui décida immédiatement d'en construire une seconde. Sabaudia sera l'exemple de la ville corporatiste qui répond à "la crise du système capitaliste auquel le fascisme oppose un autre système fondé sur une économie disciplinée, renforcée, harmonisée, orientée vers une utilité collective par les producteurs eux-mêmes : patrons, techniciens, ouvriers, à travers les corporations créées par le monde de la consommation". En fait, cette cité hiérarchisée sera habitée par des petits fonctionnaires à l'exclusion de tous les travailleurs ou ouvriers agricoles installés là auparavant et pour qui cette cité rurale devait être construite. La conception architecturale de la ville, confiée à des "rationalistes", allait aboutir à l'irréalisme le plus total.

4 - Pouvoir et représentation

L'installation des dictatures dans de nombreux pays européens fait resurgir, dans le traitement architectural et urbanistique des villes et plus précisément des édifices publics, les modèles de l'exercice du pouvoir du passé, et plus particulièrement ceux qui correspondent à des moments forts, voire tyranniques (dynasties égyptiennes ou assyriennes, Rome impériale, royautés européennes des XVII^e et XVIII^e siècles, l'Empire napoléonien, etc.).

On remarquera d'ailleurs que le phénomène ne se manifeste pas seulement dans les pays qui ont adopté un régime de type fasciste, mais que le durcissement des démocraties durant cette période les amène également à promouvoir dans leurs bâtiments publics, dans leurs monuments, dans leurs pavillons d'expositions internationales, dans leurs ambassades, etc. une image de marque à caractère triomphaliste qui emprunte aux mêmes sources que celles exploitées par les régimes totalitaires.

Dans son activité de construction et la hiérarchie qu'il y instaure, le fascisme consacre et célèbre l'architecture monumentale en tant que représentation de l'Etat. En Allemagne, l'image du pouvoir nazi s'impose progressivement dans l'orchestration de parades pour les SA et les SS, de rites et de fêtes souvent nourries de références aux allégories germaniques du Moyen-Age. Cette mise en scène propose, dans un premier temps, l'association de l'architecture éphémère, du décor pour un jour et de l'architecture vivante des grands rassemblements. Elle trouve son paroxysme dans les architectures de lumière qu'Albert Speer conçoit pour les Olympiades de 1936 et pour les grands rassemblements de Nüremberg en 1937.

Il est désormais évident pour le nazisme que la politique mise en place est faite pour durer au moins mille ans. Dès lors, et parce que la perspective de l'Etat éternel trouve son substitut dans des constructions éternelles, ceux qui furent les metteurs en scène de l'éphémère, se verront confier le soin de bâtir pour l'éternité. Aussi passera-t-on d'un certain camouflage esthétique de la fonction -c'est le cas de l'aéroport de Tempelhof à Berlin- à une sorte de "fonctionnalisation" de l'apparence -cas de la "Soldatenhalle" de Wilhelm Kreiss- dans laquelle la fonction oppressive est brutalement mise en évidence.

Jusqu'à la stabilisation du pouvoir en 1936, la plupart des édifices construits par le régime ont une fonction pragmatique, celle de fournir un cadre à la célébration du culte, comme en témoigne le "Zeppelinfeld" de Nüremberg. L'accroissement des proportions et l'évolution des signes dans l'architecture de "représentation" nazie est en liaison directe avec la solidification du pouvoir. Le "réalisme" des projets les plus tardifs ne réside pas dans leur structure formelle, ni-même dans une démonstration de force vis-à-vis de la population intérieure au pays, mais bel et bien dans l'adéquation de ces projets avec la politique d'expansion que le pouvoir envisage.

La Kuppelhalle projetée par Albert Speer pour Berlin, devenue capitale d'un Reich qui, selon les visées d'Hitler, s'étendrait provisoirement jusqu'à l'Oural, ne saurait être jugée "trop grande". De ce point de vue, la cathédrale Saint Pierre est, elle aussi, une église trop grande pour le Vatican, mais pas pour la communauté chrétienne toute entière.

Même si Albert Speer a raison de souligner la ressemblance formelle du style architectural européen des années 30, il faut reconnaître que le monumentalisme classique des édifices français construits alors, n'a rien à voir avec la matérialisation des songes mégalomaniques du maître du III^e Reich et qu'en tout cas, ils ne visent pas à être le reflet de l'oeuvre d'art totale que constitue l'Etat. On peut dire également que dans l'esprit de ces architectes français, l'oeuvre construite n'était peut-être pas là pour l'éternité, comme ce devait être le cas des constructions d'Albert Speer. Pour ces dernières, que l'architecte allemand représentait en ruines dans des dessins soumis au Führer, il s'agissait au contraire de préfigurer l'oeuvre dans son immortalité, à l'instar des vestiges de la Rome impériale.

En Italie, le fascisme se voit, à partir de 1933, consolidé par la prise de pouvoir d'Hitler. Auparavant, Mussolini, qui savait remarquablement exploiter le goût latin pour la parole et le spectacle, avait, autour de ses propres interventions et des parades paramilitaires, organisé une mise en scène de plus en plus élaborée avec participation d'orchestres (douze répartis autour de la Place de Venise), de grosses caisses et de trompettes annonçant l'arrivée du Duce, etc.

De la même manière, le sport monopolisé par l'Etat permettait de grands rassemblements. Le sport-spectacle se répercutait dans les journaux, les films d'actualité, la radio, et laissait ainsi s'exercer sur les spectateurs, l'action de propagande du fascisme à l'aide de chants, de musique militaire, de portraits du Duce, d'affichage de mots d'ordre du régime, de discours préliminaires, etc.

A partir de 1933, Mussolini va inaugurer une ère de grandes entreprises urbanistiques et architecturales représentatives d'un pouvoir absolu dont l'importance s'affirme sur un plan international. Il confie l'ensemble du programme architectural à Piacentini et à Giannoni qui vont organiser des concours pour l'édification des bâtiments administratifs tels que la "Casa del Fascio", les locaux du Dopolavoro, la Maison des Ballilas, les projets de villes nouvelles sur le terrain récupéré des Marais Pontins, ou dans les régions sous-développées de Sardaigne et de Sicile, le tracé régulateur de villes anciennes comme Brescia, Milan, Turin, Gênes, Rome, etc.

A quelques exceptions près, les lauréats de ces concours appartiendront toujours à la tendance officielle. Néanmoins, les participations permettent de se rendre compte de la grande diversité des conceptions qui sont proposées. Le plan régulateur de Rome s'inspire très largement de celui de 1916. Néanmoins, Mussolini s'en attribue la paternité. A partir de ce plan, Rome se voit dotée de deux axes principaux qui partent de la Piazza Venezia. Il s'agit de la "Via dell'Impero" dont la direction est celle des Colli Albani, et de la via del Mare,

dirigée vers Ostia. De cette manière, le Foro Italico de Del Debbio et la Cité Universitaire dont les bâtiments essentiels sont l'oeuvre de Piacentini se trouvent d'un côté de Rome, tandis que de l'autre côté, le Palais de Litoria (Centre Administratif de Rome) voisinent avec la basilique Maxence, le Colisée, les Forums impériaux, le Théâtre Marcellus, le Temple de Vesta.

La grande entreprise du Duce consiste cependant dans le projet d'aménagement de l'Exposition Universelle qui devait avoir lieu en 1942. Répondant au slogan : "Voir grand avec unité", cette manifestation devait couronner 20 ans de fascisme. Les plus grands architectes italiens de l'époque, sous la direction de Piacentini, furent conviés à cette entreprise qui permettait d'accomplir "l'oeuvre de Mussolini qui désirait présenter, dans une "Olympiade de la civilisation", les activités du peuple italien dans le domaine matériel et spirituel, mais aussi apporter un témoignage durable dans la nouvelle Rome, capitale de l'Empire, de l'architecture et de la technique italiennes fascistes, rivalisant avec les monuments de l'ancien Empire". La majorité des bâtiments a été réalisée juste avant la guerre. Le côté métaphysique des édifices qui se découpent sur le ciel comme des fantômes, la répartition des espaces qui suivent un schéma de ville romaine, les matériaux utilisés tels que le béton, l'acier, le verre, tout cela donne une impression de froideur et de mort. La beauté "détournée" du quartier de l'E.U.R. fait de lui un des ensembles les plus inquiétants que le fascisme ait produit.

Les pays totalitaires font resurgir les gloires antiques. Tout l'appareil urbanistique montre à quel point l'analogie est délibérée. Celle-ci, d'ailleurs, ne serait pas complète si on ne joignait au complexe architectural la voie triomphale qui, d'un bout à l'autre, traverse l'Empire. L'autoroute va donc apparaître comme une version moderne de la triomphale Voie Appienne qui, si elle ne permettra guère à une population -que l'on prétend conduire de la misère à une rapide prospérité- de sillonner le pays à bord d'un modèle de voiture populaire, constituera en tout cas une voie express pour expédier, en cas de conflit, hommes et matériel en direction des frontières et même au-delà.

5 - La résistance au fascisme

La crise de 1929 a grandement facilité l'installation des dictatures et a durement frappé les grandes démocraties. Pour lutter, celles-ci seront obligées, bien souvent, d'envisager une intervention directe de l'état dans tous les secteurs économiques, ce qui équivaut à l'abandon momentané du vieux principe de libéralisme économique en société capitaliste.

Parfois aussi, les mouvements fascistes, dans ces pays démocratiques, deviennent si forts que l'on peut craindre à tout instant qu'ils ne l'emportent.

C'est ainsi qu'en France et en Espagne, la démocratie en péril organisera, dans les années 30, la résistance au fascisme. Pour ce qui concerne les pays gagnés à la dictature, la résistance, là aussi, s'organise. En Italie, cela commence par une émigration politique dès 1921, c'est à dire avant la marche sur Rome. Elle concerne des dirigeants syndicaux, des dirigeants de coopératives ou de municipalités "rouges". Le mouvement d'émigration se fait alors vers la France et va, petit à petit, rallier les leaders de l'opposition politique.

1926 est l'année du grand exode. Paris est le point de ralliement et cela s'explique en grande partie par le fait que le Cartel et le Ministère Poincaré favorisent l'asile politique. Il s'en suivra d'ailleurs une véritable francophobie de la part du gouvernement fasciste italien. Au Colloque de Nérac, naît l'idée d'une "concentration antifasciste" se constituant en dehors des partis et permettant ainsi de recueillir des adhésions individuelles. Néanmoins, le contact permanent avec la population italienne, à travers ce mouvement, va demeurer très limité ainsi que la diffusion clandestine du journal "Liberta".

L'action clandestine du Parti Communiste italien commence en 1922. En 1923, l'exécutif du Parti tient à Gênes une session secrète tandis qu'en 1926, le III^e Congrès du PCI aura lieu à Lyon. La dissolution, en 1921, par le Gouvernement fasciste de toutes les formations politiques, oblige le PCI à une véritable clandestinité. L'action qu'il va mener alors sera la seule à avoir une extension véritablement nationale. Le Groupe "Giustizia e Liberta" tente de réunir les antifascistes de diverses tendances et organise la résistance autour de trois actions : la propagande, le passage en Italie d'argent et d'armes, l'organisation d'attentats individuels.

Malgré tout, la division politique reste grande parmi les éléments antifascistes, même si, en 1934, le pacte d'unité d'action conclu entre les partis socialiste et communiste italiens aboutit à la constitution de "fronts populaires". En fait, ce sont les guerres d'Ethiopie et d'Espagne qui vont permettre aux antifascistes de tous bords de prendre une position nette en prêtant main forte, en particulier, aux républicains espagnols. De cette opposition au fascisme qui restera jusqu'au bout très divisée, naîtra pourtant le mouvement de libération qui, en 1944, se montrera très efficace.

En Allemagne, avec la destruction des organisations ouvrières liquidées en mai 1933, apparaît, pour l'opposition réduite à la clandestinité, le problème du rassemblement des travailleurs et de l'intensification de leur lutte contre la dictature. L'histoire de la résistance en Allemagne de 1933 à 1939 coïncide sensiblement avec les tentatives de rapprochement des partis de gauche KPD et SPD et des autres groupes d'opposition : ouvriers sans parti, syndicalistes, associations de catholiques et d'intellectuels.

La traditionnelle hostilité entre les grands partis ouvriers allemands et, de ce fait, leur incapacité à constituer un front unitaire face à la montée du National-Socialisme, a grandement facilité la victoire du Nazisme. Il faudra beaucoup de temps pour que, cette faiblesse reconnue, une véritable unité d'action soit envisagée. Les cercles d'exilés à l'étranger, tout comme en Italie, vont se montrer particulièrement actifs en publiant des brochures qui circuleront en Allemagne par des canaux secrets (AIZ : "Die Rote Fahne") "Sozialistische Aktion", die "Welthbühne").

Prague et Paris sont les centres privilégiés de ces activités. Pour fournir des informations détaillées de l'étranger, la SPD organisera en Allemagne, même à partir de 1934, un vaste réseau de correspondants. Ces "rapports clandestins allemands" qui concernaient tous les aspects de la vie quotidienne à l'intérieur du pays, étaient envoyés, accompagnés de commentaires économiques et politiques, aux différents journaux importants et aux personnalités éminentes de la vie publique, dans l'espoir de sensibiliser l'opinion étrangère à la réalité vécue en Allemagne. Même si la masse des matériaux clandestins fut considérable (en 1935, selon les statistiques de la Gestapo elle-même, il y avait 1.670.000 exemplaires de brochures publiés par les communistes et saisis par la police), le rôle de l'opposition ne devait pas aller plus loin que la seule démonstration de sa survivance.

En France, les effets de la crise ne se font véritablement sentir qu'en 1931. L'efficacité du plan de stabilisation de Poincaré explique en grande partie ce décalage. Pourtant, la dévaluation de la Livre anglaise -qui équivaut alors à une réévaluation du Franc- précipite la France, à son tour, dans la crise. En 1933, le chômage frappe un million et demi de travailleurs. Une vague d'antiparlementarisme se fait jour dans l'opinion publique en 1934 et les "ligues" d'extrême droite en profitent.

La menace de troubles graves, mettant la République en péril, provoque l'union des partis de gauche. En 1936, le Gouvernement du Front Populaire est formé et avec lui, apparaît un espoir de progrès social. En mai 1936, les mouvements de grèves, avec occupation d'usines, gagnent l'ensemble du secteur automobile et aéronautique de la région parisienne, puis l'ensemble du secteur industriel, les banques, les grands magasins, les bureaux administratifs. Les "Accords de Matignon" signés le 7 juin 1936 prévoient la signature, dans chaque entreprise, de contrats collectifs de travail entre employeurs et employés, préconisant une revalorisation des salaires et la reconnaissance des libertés syndicales. Par la suite, on ramènera à quarante heures la durée hebdomadaire de travail et on accordera les congés payés à tous les salariés.

Pourtant, le Front Populaire va très vite se disloquer. Les Communistes reprochent à Léon Blum de ne pas aller assez vite dans les réformes économiques. Ils réclament aussi une intervention française du côté des Républicains espagnols et ne sont pas suivis par les socialistes et surtout par les radicaux. Exploitant la "Terreur rouge", une campagne de presse se déclenche contre le Front Populaire et, surtout, les milieux financiers réagissent. Avec la "pause" proposée par Léon Blum en 1937, disparaît l'action du Front Populaire. Déchirée par les divisions politiques, la France, à la veille de la guerre, est un pays sur le déclin.

En Espagne, en 1930, l'échec du Gouvernement de Primo de Rivera amène la proclamation de la deuxième République espagnole, mais celle-ci doit compter rapidement avec les groupes d'opposition monarchistes, mais surtout phalangistes.

A partir de 1934, Mussolini, qui espère des avantages économiques et l'hégémonie italienne sur la Méditerranée occidentale, encourage cette opposition. De la même manière, Hitler voit, dans la présence d'une Espagne nationaliste aux frontières pyrénéennes et sur la Côte méditerranéenne, de quoi consolider le Bloc fasciste et manifeste sa solidarité avec le Général Franco. Lorsque la Guerre Civile espagnole éclate en 1936, la France et la Grande Bretagne qui, jusque là se sont distinguées par une remarquable neutralité, proposent une politique de non intervention que l'Allemagne et l'Italie acceptent.

En fait, en 1933, 60.000 "Chemises Noires" italiennes combattent dans les rangs franquistes, tandis qu'afflue le matériel de guerre allemand. Face à cette intervention massive des forces fascistes, brigades internationales et matériel soviétique mis à la disposition des communistes, seront, pour les Républicains, que d'un faible secours. L'avènement du Franquisme en Espagne, à la veille du conflit mondial, représente, pour le Bloc des Dictatures, une remarquable victoire.

AUTOUR DES REALISMES

VISITES DE L'EXPOSITION

- . Animations sur rendez-vous pour les groupes : poste 46.48.
 - . Animations régulières gratuites ⁽¹⁾ à partir du lundi 22 décembre, tous les jours, sauf mardi et dimanche, à 16h et 20h. ⁽²⁾
- Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur propose une discussion à partir des oeuvres exposées.
- Renseignements au bureau d'information de la grande galerie d'exposition, 5ème étage.

CONFERENCES

Conférences autour de l'exposition dans la petite salle (1er sous-sol) à 18h30.

Jeudi 8 janvier

"Le réalisme et le réel"
Alain ROBBE GRILLET

Vendredi 9 janvier

"La Métaphysique dans la peinture italienne"
Ester COEN
(organisée par l'Institut Culturel Italien)

Vendredi 16 janvier

"Casorati, une grande figure méconnue dans la peinture italienne des années vingt"
M. CARLUCCIO
(organisée par l'Institut Culturel Italien)

Jeudi 22 janvier

"Du Futurisme au Novecento : les sens d'un engagement politique"
Fanette ROCHE

Jeudi 19 février

"Problèmes d'iconologie : le thème de la mélancolie et son rapport à l'engagement politique dans le réalisme allemand et italien des années trente".
Jean CLAIR

(1) - sur présentation du ticket d'entrée à l'exposition

(2) - 16h : animation d'ensemble
20h : animation sur thème

Samedi 7 mars

"Créativité et Retour à l'ordre dans l'architecture italienne"
(débat avec les protagonistes de l'époque, organisé par
l'Institut Culturel Italien)

Samedi 21 mars

"1919-1939 : Le retour à l'ordre dans l'environnement entre
les deux guerres en France".
Yvonne BRUNHAMMER

Jeudi 26 mars

"Autour du réalisme allemand : la Nouvelle Objectivité et ses
implications dans l'Allemagne de l'entre-deux guerres".
Werner SPIES

DEBATLundi 30 mars (salle de cinéma du Musée)

"Le réalisme aujourd'hui"
(débat avec la participation d'artistes et critiques d'art)

REVUE PARLEELundi 19 janvier (20h30)

"Eloge de William Carlos Williams"
avec J. DARRAS, S. FAUCHEREAU, G.G. LEMAIRE, S. LANSING,
Yves DIMANNO, Jacques ROUBAUD.

Mercredi 18 mars (20h30)

"Alberto Savinio"
avec Ninó FRANK et André PIEYRE de MANDIARGUES

Des rencontres sont prévues avec des artistes, à propos du
"Réalisme" aujourd'hui.

AUDIOVISUEL

"Les Réalismes entre Révolution et Réaction" (30')
Jean CLAIR, Patrick ARNOLD

"D'une apocalypse l'autre" (30')

CCI

Environnement et contexte politique. Extraits de films des actualités du 3ème Reich.

CINEMA DU MUSEE

Du 7 au 11 janvier (séances à 15h)

"de Chirico" (40')

réal. Jean José MARCHAND

Du 14 au 18 janvier (séances à 15h)

"André Derain" (40')

réal. Jean José MARCHAND

Du 21 au 25 janvier

"Otto Dix" (20')

"Max Beckmann" (30')

Du 28 au 1er février

"Balthus, un livre, un peintre" (30')

Les programmes de février et mars seront diffusés ultérieurement.

Cycle Cinémathèque Française, à partir du 1er février,
pendant 5 semaines : 40 à 50 films, 1 séance par jour,
films italiens, français et allemands.

LES REALISMES
 ENTRE REVOLUTION ET REACTION 1919 - 1939

- Liste des artistes exposés -

FRANCE

Balthus
 Christian Bérard
 Eugène Berman
 Cassandre
 Alfred Courmes
 André Derain
 Jean Fautrier
 Alberto Giacometti
 Juan Gris
 Francis Gruber
 Jean Hélion
 Roger de La Fresnaye
 Jacques Lipchitz
 André Marchand
 Jacques Mauny
 Amedeo Modigliani
 Pablo Picasso
 René Rimbart
 Georges Rohner
 Pierre Roy
 Gino Severini
 Pierre Tal Coat
 Pavel Tchelitchev

GRANDE BRETAGNE

William Roberts
 Stanley Spencer
 Hilda Spencer

ESPAGNE

Salvador Dali
 Feliu Elias
 Juan Miró
 Sunyer

ETATS-UNIS

Ivan Le Lorraine Albright
 Peter Blume
 Ralston Crawford
 Charles Demuth
 Arshile Gorky
 Edward Hopper
 Gaston Lachaise
 Georgia O'Keeffe
 Charles Sheeler
 Raphael Soyer
 Grant Wood

LES REALISMES
 ENTRE REVOLUTION ET REACTION 1919 - 1939

- Liste des artistes exposés -

ALLEMAGNE

Max Beckmann
 Heinrich Davringhausen
 Rudolf Dischinger
 Otto Dix
 Fritz Erler
 Oscar Graf
 Carl Grossberg
 George Grosz
 Wilhelm Heise
 Karl Hubbuch
 Alexander Kanoldt
 Carlo Mense
 Reinhold Nagele
 Richard Oelze
 Albert Otto
 Carl Protzen
 Franz Radziwill
 Anton Räderscheidt
 Max Radler
 Christian Schad
 Rudolf Schlichter
 Wilhelm Schnarrenberger
 Georg Scholz
 Georg Schrimpf
 Hermann Sprauer
 Udo Wendel
 Adolph Wissel

ITALIE

Edita Broglio
 Mario Broglio
 Guido Cadorin
 Carlo Carrà
 Felice Casorati
 Giorgio De Chirico
 Filippo De Pisis
 Antonio Donghi
 Leonardo Dudreville
 Achille Funi
 Giuseppe Gorni
 Virgilio Guidi
 Mario Mafai
 Giacomo Manzù
 Arturo Martini
 Piero Marussig
 Giorgio Morandi
 Antonio Nardi
 Ubaldo Oppi
 Fausto Pirandello
 Cagnaccio di San Pietro
 Mario Sironi
 Mario Tozzi

LES REALISMES
ENTRE REVOLUTION ET REACTION 1919 - 1939

- Liste des artistes exposés -

TCHECOSLOVAQUIE

Oto Gutfreund
Karel Pokorný

BELGIQUE

Jos Albert

PAYS-BAS

Raoul Hynckes
Dick Ket
Pyke Koch
Charley Toorop
A. Carel Willink

SCANDINAVIE

Arvid Fougstedt
Georg Jacobsen
Hilding Linnqvist
Tyra Lundgren
Axel Nilsson
Otte Sköld

SUISSE

Francois Barraud
Félix Valloton

LES REALISMES
entre Révolution et Réaction 1919-1939

Liste des artistes exposés (suite)

. SECTION ARCHITECTURE

Allemagne

G. BESTELMEYER ; H. FREESE ; H. GIESLER ; V.K. GOUTSCHOW ; F. HOGER ; O. KOHTZ ;
W. KREIS ; W. MARCH ; H. POELZIG ; E. SAGEBIEL ; F. SEESSELBERG ; A. SPEER.

Belgique

J. BASCOURT ; R. BRAEM ; L.H. de KONINCK ; L. FRANCOIS ; J. FRANSEN ; H.
MARDULYN ; CH. VAN NUETEN.

France

J. LURCAT ; L. BAZIN ; M. BOUTERRIN ; F. BOUTRON ; R. BOUWENS ; BRUYNEEL ;
J. DUPAS ; R. EXPERT · T. GARNIER · J. GINSBERG ; G. GRANGE ; A. LAPRADE ;
LODS ; R. MALLET-STEVENSON ; H. PROST ; ROUX-SPITZ ; L. SUE.

Italie

ALPAGO-NOVELLO CABIATI ; A. ANDREANI ; P. ASCHIERI ; L. BALDESSARI ; A. BANDIERA ;
BELGIOJOSO-PERESSUTTI-ROGERS ; C. BUSIRI-VICI ; CALZA-BINI ; C.M. CANEVA ;
CERECHINI ; E. DEL DEBBIO ; G. de FINETTI ; B. del GIUDICE ; LA PADULA-GUERRINI-
ROMANO ; P. LINGERI et G. TERRAGNI ; G. MAGISTRETTI ; M. MARCHI ; G. MATTE-TRUCCO ;
P. MEZZANOTTE ; groupe M.I.A.R. ; G. Levi MONTALCINI ; G. PAGANO-POGATSNIG ;
G. MUZIO ; N.L. PATTETA ; PIACENTINI ; A. PICA ; P. PIZZIGONI ; P. PORTALUPPI ;
M. de RENZI ; SABBATINI ; SAMONA ; G. TERRAGNI ; E. TERRI ; VIETTI ; G. ZANINI.

. SECTION OBJETS

Allemagne

M. FRIEDLANDER ; H. LOFFELHARDT ; T. PETRI ; A. SANDER ; H. TISCHLER ;
L. TROOST ; W. WAGENFELD.

France

A. ARBUS ; R. BUTHAUD ; CONRARD ; M. DUFRENE ; N. GROULT ; R. LALIQUE ;
P. LEGRAIN ; P. POIRET ; A. RATEAU ; E.J. RUHLMANN ; R. SUBE.

Italie

S. BASALMO ; G. CADORIN ; F. CASORATI ; G. CHESSA ; DERUTA ; DODOGNATO ; GRAWDE ;
MANIFATTURA IHOLA ; A. MARTINI ; MARTINUZZI ; MAZZUCOTELLI ; G. L. MONTALCINI ;
NONNI ; G. NUNTIUS ; G. PONTI ; RAVASCO ; SCAVINI ; C. TURINA ; ZACCARI ;
ZECCHIN.

. SECTION AFFICHES ET DOCUMENTS

Allemagne

R. AHRLE ; O. ARPKE ; H. BAYER ; BERINGER ; DIEDERICH ; GLINTZER ; J. HEARTFIELD ;
HERZIG ; HESSE ; H. HOFFMANN ; L. HOHLWEIN ; R. KLEIN ; KLOKIEN ; K. KRANZ ;
W. KUNZE ; R. LEY ; T. MATJEKO ; A. MEURER ; E. MOES ; NAGEL ; L. MOHOLY-NAGY ;
A. SANDER ; J. WIRTZ ; WURBEL.

Espagne

J. BARDASSANO ; CATALA ; GAYA ; G. NIVERO ; PADIAL ; PEDERO.

France

L. CAPPIELLO ; V.J. DESMEURES ; FAVRE ; R. GID ; G. GIRBAL ; JOEL ; R. LELONG ;
LINOSSIER.

Italie

BIANCHI ; BONAZZI ; BONDI ; A. BUSI ; P. CODOGNATO ; G. CHESSA ; CHINI ;
M. DUDOVICH ; A. FOLIN ; G. GUERRINI ; LUBATTI ; MARTINATI ; A. MAUZAN ;
V. MURA et I. CIALDEA ; M. NIZZOLI ; F. PANZINI ; G. RICCOBALDI ; ROMANO ;
F. SENECA ; MONTEGUFONI de SEVERINI ; M. SIRONI ; W. TETTANENTI ; P. TODESCHINI.

Liste des écrivains exposés

(suite)

FRANCE

Paul VALERY
Louis Ferdinand CELINE
Jean Paul SARTRE
Francis PONGE

ITALIE

Alberto SAVINIO
Massimo BONTEMPELLI
Eugenio MONTALE

ALLEMAGNE

Alfred DÖBLIN
Ernst JÜNGER

GRANDE BRETAGNE

W.H. AUDEN
Louis MacNEICE
Stephen SPENDER
Cecil DAY LEWIS

ESPAGNE

Jorge GUILLEN

U S A

Ezra POUND
T.S. ELIOT
E.E. CUMMINGS
John DOS PASSOS
Wallace STEVENS
William Carlos WILLIAMS

MEXIQUE

Alfonso REYES

S O M M A I R E

Préfaces. Jean-Claude Groshens
 Pontus Hulten
 Dieter Ruckhaberle
 Jean Clair

MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE.

Introductions .Jean Clair: "Metafisica" et "Unheimlichkeit"
 .Wieland Schmied: L'histoire d'une influence:
 "pittura metafisica" et "Nouvelle Objectivité"
 .Zeno Birolli: Un problème de points.

ITALIE .Fanette Roche-Pezard: "Valori Plastici" et
 "Novecento".
 .Pia Vivarelli: Classicisme et arts plastiques
 en Italie entre les deux guerres.

Elements d'anthologie, par Agnès Anglivielle de
la Baumelle.

ALLEMAGNE .Gunter Metken: Un art démocratique: le portrait
 de la "Neue Sachlichkeit"
 .Berthold Hinz: ...

Eléments d'anthologie, par Gunter Metken.

BELGIQUE
PAYS BAS .Josée Vovelle: La Nouvelle Objectivité en
 Hollande.

Eléments d'anthologie, par Josée Vovelle.

SCANDINAVIE .Ulf Linde: Aspects du néo-classicisme en
 Scandinavie.

Eléments d'anthologie, par Ulf Linde.

FRANCE .Christian Derouet: Les Réalismes en France, rupture
 ou rature.

Eléments d'anthologie, par Nathalie du Moulin
de Labarthète.

TCHECOSLOVAQUIE .Jana Claverie: les tendances réalistes en
 sculpture.

ETATS-UNIS .Milton Brown: le réalisme aux Etats-Unis entre
 les deux guerres.

Eléments d'anthologie, par Claude Schweisguth.

ESPAGNE .Maria-Lluisa Borrás: Les Réalismes en Catalogne.

GRANDE-BRETAGNE .Simon Wilson: Stanley Spencer et le Réalisme britannique dans les années 30.

Eléments d'anthologie, par Simon Wilson.

SUISSE ...

PHOTOGRAPHIE. .Herbert Molderings: la Société de Weimar en portraits photographiques.

.Italo Zannier: Illusion et Réalité dans la photographie italienne entre les deux guerres.

.Alain Sayag: La réalité et les apparences.

BIBLIOTHEQUE PUBLIQUE D'INFORMATION.

Introduction .Serge Fauchereau: Des réalistes.

.Nino Frank: Réalismes italiens entre 1918 et les années 30.

.Jean-Michel Palmier: Réalisme ou classicisme prolétarien?
La critique marxiste et le problème du réalisme dans l'Allemagne des années 1920-30.

.Serge Fauchereau: Des Réalistes: exemples.

.Liste des documents.

.Anthologie: Visions réalistes.

CENTRE DE CREATION INDUSTRIELLE.

Introduction .Jana Claverie, Jacqueline Costa, Raymond Guidot:
D'une apocalypse l'autre.

ECLECTISME
ET MODERNITE .Cesare de Seta: Peinture et architecture en Italie dans les années 20. Un dialogue difficile.
.Vittorio Gregotti: La métaphysique, le Novecento, le rationalisme à l'aube du design italien.
.Emilio Battisti: La culture du Novecento, l'architecture et la ville: Milan 1917-1939

.Yvonne Brunhammer: Les années 1920-30: entre deux guerres mondiales, entre deux expositions internationales.

PROPAGANDE
ET PRODUCTION

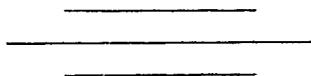
.Hans-Ernst Mittag: La "Sachlichkeit" du fascisme.
.Alberto Folini: Le fascisme ou la socialisation du pouvoir comme spectacle.
.Hans-Jürgen Syberberg: Hitler artiste de l'Etat ou l'avant-garde méphistophélique du XXème siècle.
.Bruno Vayssière: Du pré-modernisme au post-modernisme sans modernisme.

POUVOIR
ET ENVIRONNEMENT

.Joachim Petsch, Wolfgang Schäfer: Tendances fondamentales et caractères de l'architecture national-socialiste.
.Riccardo Marianni: Monumentalisme et monuments.

CULTURE
ET RESISTANCE
POPULAIRE

.Pierre Gaudibert: Les années 30 et le style Front Populaire.
.Eduardo Haro Tegglen: la décennie turbulente.



VISITES GUIDEES PAR CASSETTES

Un moyen d'information supplémentaire sur l'exposition sera mis à la disposition du public sous la forme de visites guidées par cassettes. Durée de la visite : 40 minutes. Tarif de location : 7 Frs.

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

ENTREE 12 F

ANIMATIONS

Animations sur rendez-vous :

- . groupes 300 F
- . scolaires 130 F
- . groupes conduits par un Correspondant 160 F

Animations régulières gratuites sur présentation du ticket d'entrée à l'exposition. (1)

Prix pratiqués à la Librairie du Centre :

CATALOGUE 130 F

PETIT JOURNAL 6 F

AFFICHE 20 F

(1) à partir du lundi 22 décembre 1980
tous les jours sauf mardi et dimanche
à 16 h (animation d'ensemble)
à 20 h (animation sur thème)

DERNIERE INFORMATION

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

. L'ouverture au public de l'exposition :

. VIENNE 1880-1938 - "La Joyeuse Apocalypse"

aura lieu le 13 février 1986 au lieu du 6 février.

. La fermeture des expositions :

. VALERIO ADAMI

. TONY CURSLER

. PHOTOGRAPHIES CALIFORNIENNES

prévues pour le 3 février 1986 est reportée au 10 février 1986.

. L'ouverture des expositions :

. BHUPEN KHAKHAR

. ARPITA SINGH

. SUDHIR PATWARDHAN

. MORELLET

. COLLECTIONS D'OEUVRES VIDEO DU M.N.A.M.

prévues pour le 26 février 1986 est reportée au 5 mars 1986.

14 novembre 1985