

INTRODUCTION

Franz Radziwill (1895-1983) reste peu connu en France, du moins du grand public : présent en 1981 dans la grande exposition *Les réalismes entre révolution et réaction 1919-1939*, il n'apparaîtra plus ensuite ici ou là qu'au compte-gouttes. Il n'en est pas de même en Allemagne où les expositions se sont multipliées avec succès depuis la redécouverte du peintre dans les années 1960, de sorte que sa place semble bien établie dans l'histoire de la peinture allemande, au moins s'agissant de sa période de l'entre-deux-guerres.

Toutefois, sa position s'est trouvée fragilisée depuis quelques années par le rappel récurrent de son passé de membre et de militant actif du parti nazi qui tend à occulter son action résolue en faveur de la préservation de la nature. De nombreux articles de presse ou essais d'historiens ou d'artistes de l'art, centrés sur cette assez courte période d'une longue vie, ont altéré en Allemagne l'image du peintre qui était préalablement tenu pour une victime du nazisme en tant qu'artiste « dégénéré ». À notre connaissance, les rares articles publiés récemment en France à son propos concernent aussi cette problématique. Or les critères politiques et les références aux jugements portés sur l'histoire et sur les idéologies jouent un rôle qu'on ne saurait mésestimer dans la constitution de l'image d'un artiste comme dans sa présentation au public. Ainsi, le représentant majeur du réalisme socialiste en France, André Fougeron, avait-il quasiment sombré dans l'oubli jusqu'à la très récente exposition qui lui a été consacrée en 2014 à Roubaix¹. Certes, un artiste de l'envergure d'Emil Nolde, lui aussi très compromis dans le nazisme, était protégé de cet ostracisme par une position difficilement contestable dans l'histoire de l'art, mais des noms moins connus tels que Radziwill ne peuvent bénéficier de cet avantage.

Une telle approche, centrée initialement sur l'homme dans son rapport à l'histoire, risque de laisser dans l'ombre l'essentiel de l'œuvre pour se focaliser sur quelques tableaux des années 1935-1940. Certes, désirant retracer

l'itinéraire artistique de Radziwill et sa signification, nous ne pouvons passer sous silence les productions de cette période ; il n'en reste pas moins qu'aux yeux de l'amateur, ce ne sont pas ces tableaux qui font la valeur du peintre et l'intérêt de sa peinture. D'autre part, il reste vrai que nous ne pouvons nous en tenir à une simple séparation abstraite entre l'homme et l'artiste : il nous faudra donc, le moment venu, nous interroger sur la portée politique – au sens large – de l'œuvre en général comme sur la conception du monde de son auteur. Cependant, notre démarche n'étant pas proprement celle d'un historien, il ne saurait être question dans notre analyse de privilégier des œuvres présentant un intérêt qui nous semblerait essentiellement historique.

Car, pour fondées qu'elles puissent être, ces controverses ont inévitablement pour effet l'occultation de l'intérêt artistique des œuvres, lequel ne saurait, à nos yeux, s'apprécier essentiellement à l'aune de critères politiques ou même éthiques. Or c'est cet intérêt qui motive initialement notre étude : pour ce qui nous concerne, nous n'oublions pas l'impression profonde ressentie devant les meilleures œuvres du peintre la première fois que nous les avons vues. La précision du trait, la fermeté de la composition et la qualité si particulière des couleurs contribuent à déterminer une impression de ravissement mais aussi d'étonnement, au sens fort du terme. Or nul n'ignore depuis Aristote combien l'étonnement est source d'interrogation², de sorte qu'étonner c'est pousser à s'interroger.

Si nous nous référons à cet égard aux catégories des historiens de l'art, Radziwill, après avoir débuté comme expressionniste, est le plus souvent tenu pour un représentant majeur du Réalisme magique en peinture, lui-même sous-groupe de la Nouvelle Objectivité, résurgence du réalisme dans l'Allemagne de la République de Weimar. Comme c'est bien souvent le cas, ces concepts taxonomiques, retenus par l'histoire de l'art à la suite de Gustav Hartlaub et de Franz Roh, sont loin d'aller de soi et soulèvent autant de problèmes qu'ils en résolvent. En l'espèce, ils apparaissent d'autant plus sujets à caution que la Nouvelle Objectivité manque d'unité – Hartlaub, son « créateur », l'avait d'emblée scindée en deux ailes bien différentes³ – et que le Réalisme magique a connu plusieurs définitions successives, ce qui

en a modifié la compréhension comme l'extension et a pu engendrer des confusions. Autant de problèmes que nous rencontrerons, mais dont nous laisserons, pour l'essentiel, le soin de la résolution aux historiens de l'art. Quoi qu'il en soit, Radziwill s'avérant peu enclin et surtout peu apte à se glisser dans quelque classification que ce soit, nous passerions à côté de ce qui constitue la spécificité de son art si nous ne questionnions pas la nature particulière de son « réalisme magique ». Car ces classifications n'en conservent pas moins pour nous leur utilité, ne serait-ce qu'en vertu des rapprochements et des distinctions auxquels elles invitent, et qui nous apparaissent nécessaires pour cerner la « volonté artistique » de Radziwill. De fait, Nouvelle Objectivité et Réalisme magique n'existent et ne prennent leur sens qu'en opposition à l'expressionnisme, mais aussi de par leur relation à la Peinture métaphysique et dans une moindre mesure à ce qu'on appelle « Art naïf ». C'est donc dans ce contexte qu'il nous faudra inscrire le « réalisme magique » de Radziwill afin de le caractériser et de préciser ainsi les moyens et procédés plastiques qui sont les siens, en liaison aux objectifs qu'il s'est donné.

Cependant, parler de réalisme, donc de retour à l'objet, s'agissant de l'entre-deux-guerres expose immédiatement, au moins en France, à l'accusation de « retour à l'ordre » donc de « réaction » en un sens largement péjoratif. Jean Laude caractérise en ces termes ce prétendu « retour à l'ordre » : « Dès 1919, un discours s'élabore et se constitue dans toute l'Europe : 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 tradition⁴. » Bien que Radziwill n'ait renoncé à son expressionnisme initial pour se convertir à une forme de réalisme que quelques années après la date mentionnée par Jean Laude, il relève incontestablement de ce « discours » et s'expose donc aux critiques de ceux qui n'y voient qu'une « régression sur la voie triomphale ouverte et jalonnée par les grands inventeurs de formes du XX^e siècle⁵ », même si la signification de ce « retour » n'est pas nécessairement la même en Allemagne qu'en France par exemple. Se pose alors le problème de sa modernité, qui constituera un de nos axes de recherche dans la mesure où

il nous semble que, en dépit de ce qui vient d'être dit, à tout le moins les meilleures de ses œuvres présentaient une grande originalité au moment de leur apparition et ont toujours conservé une certaine actualité, peut-être plus grande encore de nos jours. Là où elles sont montrées, elles continuent non seulement de séduire immédiatement un vaste public mais également de le toucher par leur apparence mystérieuse et de l'amener à s'interroger à partir de ce qu'elles représentent, cette interrogation mettant en jeu certains des problèmes les plus préoccupants de notre monde actuel.

On pourrait dès lors être tenté de croire que leur intérêt, leur actualité durable – le lecteur nous pardonnera cet apparent oxymore – tiendrait aux motifs choisis, lesquels nous donnent à voir le « monde moderne » et les difficultés voire les contradictions qui le minent. De fait, la « question de la technique », pour reprendre le titre d'une conférence célèbre de Heidegger⁶, semble bien constituer l'objet central auquel s'applique la volonté artistique de Radziwill, et c'est sur ce point que, non sans raison, la critique n'a cessé d'insister. Non seulement ses meilleures œuvres traitent directement le thème, mais même ses paysages idylliques et ses natures mortes y renvoient indirectement, ainsi que nous le montrerons. Il n'est pas jusqu'aux si controversés tableaux de guerre qui ne puissent être interprétés en ce sens. Pour autant, et quoi qu'aient pu en penser certains, nous verrons qu'il serait superficiel de faire de lui un simple adversaire de la technique, un contempteur du « progrès » et donc de la modernité : ce qu'il nous montre n'exprime pas une vision unilatérale et s'avère finalement assez ambigu, terme qui n'a pas à être entendu ici de manière péjorative mais signifierait plutôt un approfondissement du « discours » face à une réalité complexe. Dans ces conditions, il pourrait donc être tentant de voir dans cette thématique ce qui fait la spécificité de l'art de Radziwill.

Pourtant, réduire l'intérêt de l'œuvre à sa thématique constituerait à nos yeux une grave erreur, non seulement parce que Radziwill lui-même, qui n'a rien d'un philosophe ni d'un essayiste, s'est toujours revendiqué d'abord comme peintre et a toujours été perçu comme tel par son public, mais surtout parce que ce serait faire bien peu de cas du rapport unissant forme et fond dans l'œuvre d'art. On ne me fera pas croire que le lien entre les thèmes

présentés par Radziwill et son réalisme magique soit purement contingent. Il nous appartiendra donc de nous demander en quoi la forme si particulière de réalisme qui est la sienne et plus généralement le type de peinture qu'il pratique contribuent à ce qui s'avère une mise en lumière problématisant ce monde régi par la technique mais aussi ce qui fait front à cette emprise et sur quoi le peintre paraît d'abord se pencher avec nostalgie.

En effet, en cette période si confuse de la République de Weimar, il accorde aussi à l'idylle une place essentielle dans son iconographie et s'expose ainsi derechef à se voir reprocher de n'être qu'un artiste réactionnaire. Corrélativement, ses œuvres paraîtront avec le temps devoir de plus en plus aux peintures romantiques de Friedrich et de Carus pour lesquelles il n'avait jamais caché son admiration, de sorte qu'il pourrait aussi lui être imputé de n'être qu'un suiveur, au moins pour une part importante de son œuvre. Sont encore ici en jeu sa modernité et son originalité, et c'est seulement dans la mesure où il nous aura été possible de faire justice de tels griefs que nous serons en mesure de reconnaître à la démarche à certains égards atypique de Franz Radziwill une pleine valeur artistique, quoi qu'on pense par ailleurs de l'homme et surtout des idées qui furent un moment les siennes. Car il n'est nullement certain, ici comme ailleurs, que la prise en considération des intentions de l'artiste doive constituer la porte d'accès privilégiée à l'appréciation de son œuvre ; une lecture moins superficielle en est certainement possible, qui s'avérerait plus fructueuse. Pour autant cette lecture ne doit nullement laisser dans l'ombre les limitations inhérentes à l'angle sous lequel le peintre fait apparaître les problèmes qui sont au cœur de sa démarche.

Nous tenons par ailleurs à indiquer d'ores et déjà que la perspective dans laquelle nous envisageons notre travail, qui n'est pas celle d'un historien de l'art, n'exige pas que nous fassions totalement abstraction de la manière dont nous recevons personnellement les œuvres. En l'occurrence, notre goût n'a ici rien de bien original puisque, comme beaucoup, nous préférons les tableaux peints entre la conversion de l'artiste au « réalisme » et les débuts du III^e Reich, donc durant la République de Weimar. Cette option conditionnera également le choix des œuvres commentées en fin d'ouvrage.

Pour autant, l'analyse ne passera évidemment sous silence ni la période expressionniste initiale du peintre, qui ne sera envisagée cependant que très sommairement, ni la période du III^e Reich, ne serait-ce qu'eu égard à la place qu'elle occupe aujourd'hui dans la critique comme dans la presse. De même, la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale, caractérisée par une certaine évolution dans la thématique comme dans le style, nous a également semblé mériter qu'on s'y attarde. Il n'en reste pas moins que certaines de nos analyses ne prendront tout leur sens que si on les rapporte plus particulièrement aux œuvres nées durant cette période (1925-1932) durant laquelle Radziwill nous a paru, selon notre manière de voir, avoir donné le meilleur de lui-même.

CHAPITRE 1

LES DÉBUTS D'UNE CARRIÈRE