



Henri Rousseau, *La Bohémienne endormie*, 1897

FRANZ ROH (1890-1965)

Né à Apolda (Thuringe), Franz Roh fut un historien et théoricien de l'art en même temps qu'un photographe particulièrement en vue durant l'époque de la République de Weimar et les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale.

Assistant de Wölfflin à Munich de 1916 à 1919, il avait présenté en 1920 son premier grand ouvrage, sa thèse sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle¹, pour se consacrer ensuite à la peinture moderne qui constitua l'objet de son enseignement à Munich et de ses nombreux articles parus dans des revues telles que *Der Cicerone* ou *Das Kunstblatt* notamment. Ce goût pour les recherches d'avant-garde se retrouve d'ailleurs dans son travail de photographe (photomontages, photogrammes, etc.) comme dans ses publications sur la photographie dont la célèbre anthologie *Foto-Auge (Photo-oeil²)* en collaboration avec Jan Tschichold (1929). Un tel engagement, rare chez les historiens d'art de l'époque, lui valut sous le nazisme de perdre sa chaire universitaire et d'être emprisonné quelque temps à Dachau.

Après la guerre Franz Roh reprit son enseignement à Munich et publia divers ouvrages marquants, dont *Der verkannte Künstler: Studien zur Geschichte und Theorie des kulturellen Mißverstehens (L'Artiste méconnu: Contribution à l'histoire et à la théorie de l'incompréhension culturelle³)*, ainsi qu'une histoire de l'art allemand depuis 1900⁴.

Cependant, s'il conserve aujourd'hui encore une certaine notoriété chez nous et se trouve, à défaut d'être connu, très fréquemment invoqué dans les publications

1. Franz Roh, *Holländische Malerei*, Jena, E. Diederichs, 1921, 335 S.

2. Stuttgart, Akademischer Verlag, 1929 (édition italienne Napoli, Liguori, 2007, 112 p.)

3. München, Heimeran, 1943, 403 S.

4. Franz Roh, *Deutsche Malerei von 1900 bis heute*, München, Bruckmann Querschnitte, 1962, 254 S.

récentes d'histoire de l'art, c'est pour avoir publié en 1925 à Leipzig *Nach-Expressionismus Magischer Realismus Probleme der neuesten europäischen Malerei* (*Postexpressionnisme Réalisme magique Problèmes de la peinture européenne la plus récente*) et y avoir introduit le concept de "réalisme magique" qui, en dépit de son ambiguïté, continue de constituer une référence presque obligée pour une certaine peinture mais aussi une certaine littérature, hispano-américaine notamment.

PRÉFACE

S'il revient à Gustav Hartlaub, directeur de la Kunsthalle de Mannheim, d'avoir organisé dans cette ville de juin à septembre 1925 la première grande exposition pour l'Allemagne de la peinture nouvelle des années 1920⁵ et d'avoir imposé l'expression "Nouvelle Objectivité" (*Neue Sachlichkeit*) pour la désigner, Franz Roh devait la même année en donner la première étude globale tout en proposant la dénomination rivale de "réalisme magique" dans l'ouvrage dont, malgré le prodigieux succès qu'il avait connu lors de sa parution, nous ne donnons qu'aujourd'hui la première traduction française, avec un retard de plus de quatre-vingt-cinq années.

Que par la suite Franz Roh ait renoncé à parler de réalisme magique à propos des peintres qu'il avait étudiés⁶ ne devait pas empêcher l'expression de connaître une grande fortune en dépit de l'ambiguïté qu'elle comportait d'emblée et a conservée. Car si notre auteur est généralement présenté comme le père du réalisme magique, nous ne pouvons ignorer, ni que Novalis avait précédemment fait usage de l'expression dans un autre contexte⁷ ni que l'écrivain italien Massimo Bontempelli en usait également, pratiquement au même moment. Nous sommes donc de deux manières en présence d'une double origine: d'une part picturale et littéraire, d'autre part

5. L'exposition « Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus » (« Nouvelle Objectivité. Peinture allemande depuis l'expressionnisme ») fut présentée après Mannheim, à Dresde, Chemnitz, Erfurt, Dessau, puis en version modifiée et réduite à Halle, Iéna et Essen. Elle obtint un grand succès.

6. La dénomination "réalisme magique" n'en conservera pas moins une certaine place dans la critique allemande, s'agissant de la "Nouvelle Objectivité", mais sans s'appliquer désormais aux peintres véristes. Suffiraient en en témoigner le titre du maître ouvrage de Wieland Schmied (*cf.* notre bibliographie) comme le nom donné par ses organisateurs à la grande exposition présentée en 1990 à la Kunsthalle de Bielefeld (« Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus »).

7. Novalis opposait en 1798 idéaliste magique et réaliste magique.

allemande et italienne. Au demeurant la référence à l'Italie est loin d'être secondaire chez Roh puisqu'il fait de la peinture métaphysique, mais sans recourir à cette dénomination, la quatrième orientation du postexpressionnisme dans sa classification ; cependant c'est appliquée à la littérature hispano-américaine que l'expression "réalisme magique" fera florès par la suite – *via* la traduction espagnole parue dès 1927 – et qu'elle reste principalement connue de nos jours, du moins chez nous. Quant à Roh lui-même, s'il qualifie de réalisme magique l'ensemble de ce que Hartlaub avait appelé "Nouvelle Objectivité"⁸, il n'en reste pas moins que sa formulation s'impose avec bien moins de netteté lorsqu'il s'agit des peintres véristes (Dix, Grosz, etc.) qui se trouvent justement être ceux que nous avons le plus retenus. Il est vrai que notre auteur était l'ami des peintres néoclassiques de Munich, un peu oubliés aujourd'hui (Schrimpf⁹, Kanoldt, Mense), et que parfois c'était certainement à eux seuls qu'il pensait lorsqu'il développait certaines de ses analyses. Mais lorsque nous parlons aujourd'hui du réalisme magique de certains peintres, ce n'est plus exactement dans le même sens, et le nom qui nous vient immédiatement à l'esprit s'agissant de cette époque de la République de Weimar comme de celle qui suivra serait celui de Franz Radziwill ; venu de l'expressionnisme, il ne développera ce qui fait la spécificité de son art qu'à partir de 1925 et n'est jamais cité par Roh dans son livre. En fait, l'apparent oxymore dont ce dernier assume la paternité renvoie de nos jours à des œuvres insolites ou mystérieuses face auxquelles nous hésitons à nous prononcer sur la réalité ou le caractère onirique de ce qu'elles représentent¹⁰, contrairement à ce qui peut se passer pour des œuvres surréalistes. C'est ainsi qu'on

8. Les deux expressions ne sont pas pour autant équivalentes, ni en compréhension (voir Sara Cecchini, *Il "Realismo magico" di Franz Roh e la "Nuova Oggettività" di Gustav Hartlaub* in Franz Roh, *Post-Expressionismo Realismo magico*, Napoli, Liguori editore, 2007, *introduzione* p. XXIII sqq.), ni en extension, puisque "Nouvelle Objectivité" ne s'applique qu'à l'Allemagne, même si Hartlaub avait dans un premier temps envisagé de montrer à Mannheim des œuvres de peintres étrangers ; "réalisme magique" apparaît donc plus large à cet égard.

9. Roh avait commencé à écrire un livre sur Georg Schrimpf, projet auquel il avait dû renoncer faute d'éditeur mais dont le texte que nous traduisons conserve des traces.

10. Voir Jean Weisgerber (dir.) *Le Réalisme magique Roman Peinture Cinéma (Cahiers des avant-gardes)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1987, 299 p.

parlera, en un temps qui n'est plus exactement celui de notre livre mais dans le prolongement des œuvres étudiées par Roh, du réalisme magique de la Nouvelle Objectivité hollandaise¹¹ (Carel Willink, Pyke Koch notamment) puis de certains romanciers flamands (Johan Daisne et Hubert Lampo), lesquels joueront un rôle décisif dans le cinéma belge, d'un André Delvaux par exemple¹².

Dans ces conditions, l'intérêt premier du livre ne réside probablement pas, selon nous, dans l'invention d'une expression qui allait connaître une certaine fortune dans l'histoire ultérieure des arts et des lettres, quoi qu'il faille par ailleurs penser de sa pertinence. Plus intéressante nous semble à cet égard la signification très particulière que Roh est amené à lui conférer et qui concerne l'interprétation ultime qu'il donne du moment de l'histoire de l'art qu'il étudie. Car à nos yeux la grande force de son livre est d'avoir su produire à chaud une analyse du réalisme des années 1920, alors même qu'il n'avait pas encore porté tous ses fruits. Ce faisant, il fait consciemment œuvre d'historien du présent et a si pleinement conscience de l'audace impliquée par une telle démarche, alors si originale, qu'il consacre un de ses tout premiers chapitres à la justifier. Il convient de ne pas oublier ce point lorsqu'on serait porté à faire preuve de sévérité face à certains de ses jugements ou conjectures dont il n'est que trop facile de constater *a posteriori* que l'histoire ultérieure ne les a pas corroborés. De même pourraient s'expliquer certaines omissions d'artistes aujourd'hui célèbres (Christian Schad, Franz Radziwill) mais qui n'avaient pas encore donné leur pleine mesure en 1925. Cependant si Roh fait bien ici œuvre d'historien, c'est plus exactement d'histoire de l'art qu'il est ici question : le « réalisme magique » est d'abord mis en opposition avec l'impressionnisme mais surtout l'expressionnisme, ce qui ne veut pas dire que notre auteur ignore la présence d'une certaine continuité, posant ainsi un problème que la Nouvelle Objectivité continue de soulever dans l'histoire de l'art allemand de la première moitié du XX^e siècle. D'autre

11. Voir Pyke Koch. *Réalisme magique aux Pays-Bas* (catalogue d'exposition), Lausanne Musée des Beaux-Arts, 1995, 85 p.

12. Les deux premiers longs métrages d'André Delvaux *De man die zijn haar kort liet knippen* (*L'Homme au crâne rasé*, 1965) et *Un soir un train* (1968) sont tirés d'un roman et d'une nouvelle de Johan Daisne.

part sont également mises en évidence des oppositions comme des affinités avec des mouvements antérieurs de l'histoire de l'art plus ou moins proche mais aussi une parenté avec l'histoire contemporaine des lettres ainsi que des autres arts. La perspective, initialement centrée sur la peinture, se trouve ainsi élargie, d'autant que Franz Roh n'hésite pas, à l'occasion, à faire apparaître son « réalisme magique » comme une véritable posture existentielle. De même qu'il ne se contente pas de dresser, comme il le prétend, un tableau ne visant qu'à « caractériser la peinture nouvelle des années 1920-1925 » mais est amené, afin de mieux mettre en évidence le sens qu'il donne à cette dernière, à proposer une interprétation générale de toute la peinture moderne, depuis l'impressionnisme s'entend, et vue d'un point de vue allemand : là n'est certes pas un des moindres intérêts de son livre.

En revanche il se montre beaucoup moins disert lorsqu'il s'agit des liens que la peinture des années 1920 pourrait entretenir avec l'histoire générale du monde et plus particulièrement de l'Allemagne. Or, plus qu'aucun autre mouvement peut-être, la Nouvelle Objectivité, et non pas le seul vérisme, semble tributaire d'un contexte historique qui est celui de la République de Weimar, déterminé par la Grande Guerre, ses horreurs et ses conséquences (notamment l'effondrement de l'Empire, qui ne va pas nécessairement de pair avec celui des valeurs wilhelminiennes), l'incertitude et la violence de la situation politique, les difficultés économiques, il est vrai provisoirement atténuées en 1925, la misère d'une grande partie de la population dans le cadre d'une société hâtivement industrialisée et urbanisée. Cet état durable de crise succédant à une guerre atroce ayant laissé deuil, infirmités et amertume a sans doute contribué à lasser de ce qui fut perçu comme les excès de l'expressionnisme nombre d'artistes ressentant la nécessité d'une reconstruction reposant sur quelque chose qui leur semblât plus solide que leur seul for intérieur ; d'où ce retour à l'objet qu'exprime si clairement le nom générique attribué par Hartlaub à ces artistes « restés ou redevenus fidèles à une réalité positivement tangible » et affrontant « les réalités les plus immédiates »¹³. L'un des plus célèbres

et des plus radicaux d'entre eux, Otto Dix, pourra ainsi écrire : « L'objet est pour moi primordial, et c'est l'objet qui oriente la forme. Être le plus près possible de l'objet que je vois a toujours été pour moi de la plus grande importance¹⁴. » Mais Roh montrera admirablement et avec insistance que ce retour ne saurait être ni simple reprise de l'ancien réalisme ni abandon de toute spiritualité au profit d'une simple soumission aux formes extérieures, ce qui interdirait au réalisme nouveau toute magie.

Cependant, si Roh se présente bien comme historien du présent, cela ne signifie nullement qu'il adopte la posture d'un observateur prétendument neutre, s'abstenant de tout jugement de valeur pour tout mettre sur le même plan. Le fait qu'il ait été lui-même partie prenante dans l'histoire qu'il étudie et fût de surcroît l'ami de certains des peintres concernés le lui interdisait certainement. Quoi qu'il en soit, notre auteur ne dissimule pas son enthousiasme face aux meilleures des œuvres d'artistes qu'il défend vigoureusement contre l'incompréhension de leurs adversaires et, loin de se contenter de décrire et de classer – ce qu'il fait d'ailleurs admirablement – ou de simplement mettre en relation, il produit des analyses qui sonnent rétrospectivement à nos yeux comme une authentique réhabilitation de ce que nous avons trop vite pris l'habitude de rejeter sous l'épithète infamante de « retour à l'ordre », voire de « réaction » contre un soi-disant progrès de l'art prenant nécessairement la forme d'une abstraction grandissante. Dans cette optique on peut comprendre que Werner Spies ait pu écrire qu'il était possible de voir dans le livre de Franz Roh « une sorte d'équivalent possible en Allemagne du *Manifeste du surréalisme* » d'André Breton¹⁵. Mais ceci n'a de sens que pour autant qu'on prenne en compte l'interprétation du réalisme magique qui est ici celle de Roh.

Or lorsque Roh parle d'un « regard qui s'étonne tranquillement de la magie de l'être, de l'être déjà préalablement mis en forme » à propos d'artistes nous offrant « le sentiment artistique fondamental de l'existence », il devient parfaitement clair qu'il voit en dernier ressort dans le réalisme magique une peinture de l'existence, de

14. Article *Das Objekt ist das Primäre* in *Berliner Nachtausgabe*, 3-12-1927.

15. Article paru dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19-03-2009).

13. Catalogue de l'exposition de Mannheim (1925).

la même façon qu'on a pu parler, s'agissant de la même époque et du même pays, d'une philosophie de l'existence ou plus exactement du *Dasein*. Le parallèle pourrait même être poussé plus loin si on se référait à ce qui fut le mot d'ordre de la phénoménologie: le retour "aux choses mêmes" (*an die Sache selbst*). Quoi qu'il en soit, ce serait bien, si on en croit Franz Roh, l'émergence de l'existence sortant du chaos que nos artistes nous donneraient à ressentir, ce « miracle » qu'il y ait quelque chose – entendons avec notre auteur quelque chose de stable – et non pas rien. Comme l'écrira une vingtaine d'années plus tard Hermann Kasack dans son œuvre majeure « La réalité est le plus grand des miracles¹⁶ ».

Nous voyons donc quelle haute signification spirituelle Franz Roh attribue aux œuvres du réalisme magique, aux antipodes des trop nombreux jugements expéditifs qui seront formulés par la suite et le sont encore aujourd'hui. Que cet assez bref moment de l'histoire de l'art, auquel l'arrivée au pouvoir des nazis devait brutalement mettre fin, ne semble avoir eu jusqu'à présent qu'une maigre postérité (Balthus serait ici le nom qui nous semble s'imposer avec le plus de netteté) ne saurait suffire à disqualifier un type de recherche qui tenta un moment un Picasso lui-même, certes peu suspect de passéisme ou de conformisme. Bien après la Seconde Guerre mondiale, des expositions sont venues montrer à un large public, d'abord en Allemagne et en Italie, leurs principaux pays d'origine, certains des artistes sur lesquels portaient les analyses de Franz Roh. La France suivit un peu plus tard: après les grandes expositions du Centre Georges-Pompidou « Paris-Berlin 1900-1933 Rapports et contrastes France-Allemagne » (1978) puis « Les Réalismes 1919-1933 » (1980), des artistes comme Dix, Beckmann, De Chirico, Schad, Rousseau devaient faire l'objet d'expositions qui connurent le succès tant à Paris qu'en province; même ce qu'on a appelé "la jeune peinture française" bénéficie aujourd'hui d'un certain regain d'intérêt. Le moment semble donc propice à redécouvrir, certes un peu tardivement, celui qui fut un de leurs premiers mais aussi des plus originaux et des plus pénétrants interprètes.

16. Hermann Kasack, *La Ville au-delà du fleuve (Die Stadt hinter dem Strom)*, traduit par Clara Malraux, [1951], Paris, Calmann-Lévy, 1988, p. 372. (Nous nous sommes permis de modifier très légèrement la traduction.) Cette phrase a parfois été attribuée à Franz Radziwill qui la citait volontiers.

AVERTISSEMENT DU TRADUCTEUR

Lu aujourd'hui par des Allemands, le texte de Roh est perçu, nous avons pu le constater à plusieurs reprises, non seulement comme un texte déjà ancien mais aussi comme relevant d'une écriture particulière, marquée par l'expressionnisme. L'omission fréquente de l'article, voire de l'auxiliaire, le recours à des mots désuets ou rares nous semblent symptomatiques à cet égard.

Nous n'avons pas voulu faire disparaître totalement cette impression: aussi ne sera-t-on pas surpris non seulement par la longueur, inaccoutumée en français bien plus qu'en allemand, de certaines phrases – qu'il n'était d'ailleurs pas toujours facile de couper – mais surtout par le recours à certains termes et aussi à certaines tournures qui ne sont pas ou plus nécessairement d'usage courant de nos jours. De même, soucieux de rester au plus près du texte, avons nous parfois cherché à rendre des termes qui auraient pu être tenus pour simplement explétifs.

On voudra bien d'autre part nous pardonner le caractère lacunaire de nos notes, particulièrement s'agissant des tableaux, bien des références nous ayant fait ici défaut. Nous ne prétendons d'ailleurs pas esquisser avec ces notes une édition critique, qui reste à constituer, mais simplement faciliter et parfois éclairer quelque peu la lecture.

Nous recourons aux guillemets dits français lorsqu'ils sont mis par Franz Roh (ou lorsqu'il s'agit de citations) et aux guillemets droits lorsqu'ils sont mis par nous-même.

au conseiller privé Waetzoldt,
artisan de l'éducation artistique allemande¹

1. Wilhelm Waetzoldt (Hambourg 1880 – Halle 1945) était un historien d'art qui fut conseiller privé au ministère prussien des Cultes et de l'Instruction publique. De 1927 à 1933 il sera directeur général des musées d'État de Berlin, poste dont le priva l'arrivée au pouvoir des nazis.

Nous ne tenons pas particulièrement à l'intitulé « réalisme magique ». Comme il fallait bien donner à notre enfant un nom convenable et que « postexpressionnisme » n'exprime qu'origine et rapport au temps, nous avons ajouté cette seconde expression bien après avoir écrit le livre. Du moins nous a-t-elle semblé mieux convenir que « réalisme idéal » ou que « vérisme » et « néoclassicisme » qui ne s'appliquent qu'à une partie du mouvement. Par « surréalisme » on entend pour l'instant autre chose. « Magique », en opposition à « mystique », donnerait à entendre que le mystère ne pénètre pas dans le monde représenté mais se tient en retrait derrière lui, point que le développement devrait éclaircir. Nous avons tenu à inscrire notre thème dans un cadre plus large; le lecteur qui n'y verrait pas d'intérêt n'aurait qu'à commencer sa lecture avec le chapitre *Virage ou juxtaposition?*

Frauenkirch bei Davos, mars 1925

INTRODUCTION

Ce livre est, à ma connaissance, le premier qui se risque à essayer d'envisager et d'exposer la peinture la plus récente en la prenant globalement. Or on a pu voir que de tels écrits initiateurs, conformément au développement prodigieux d'une conception dynamique de l'existence qui a constitué pratiquement le trait principal de l'ensemble de l'histoire de la pensée entre 1820 et 1920, prenaient d'ordinaire une tournure toujours plus incisive tout en sombrant dans la surenchère unilatérale. En tout cas les écrits qui contribuèrent à la vulgarisation de l'impressionnisme et de l'expressionnisme allèrent souvent jusqu'à affirmer : ce n'est qu'à présent que nous voyons poindre le salut de l'art et il est désormais manifeste que tout ce qui précède n'a été que préliminaires. Suffisance que l'on peut à la rigueur concéder à l'artiste lui-même, drapé dans son propre être nébuleux, mais qui ne produit sur l'observateur extérieur qu'un effet pitoyable et se trouve habituellement réfutée au plus vite par l'histoire. Comme le point culminant de ce colossal crescendo séculaire d'impulsion partisane a été dépassé, l'historien du présent, incapable de jamais se soustraire entièrement aux agitations de l'époque, peut adopter un ton moins exalté, moins pilonner le passé, se montrer moins doctrinaire.

Aussi ce livre ne donnera-t-il pas dans cette mode d'associer à l'apologie d'une phase nouvelle, qu'on ne parvient pas encore à situer, l'inévitable diffamation de celle qui vient de s'achever. Sans sombrer dans le relativisme notre texte est pénétré de l'idée qu'il est possible sur cette terre d'avancer judicieusement dans plusieurs directions, bien que dans certaines limites. Nous ne croyons pas non plus que de nouvelles possibilités aient d'ores et déjà réduit à néant l'expressionnisme le plus abstrait et le constructivisme. Nous n'avons absolument pas non plus à désirer la mort du constructivisme : il recèle encore maintes possibilités et peut donc prodiguer encore longtemps cette influence bénéfique qui est l'apanage des positions historiques supérieures. Possibilités qui se trouvent également dans la peinture d'un

Chagall, d'un Klee, d'un Schlemmer (pour prendre d'autres orientations), même si l'avant-garde d'aujourd'hui s'est déjà donné d'autres objectifs. Par ailleurs, s'agissant de domaines qui ne sont pas ici en question : architecture, théâtre, et l'ensemble de l'artisanat, nous croyons à une survie d'importance pour des tentatives comme le « Bauhaus » dans la mesure où elles sont pleines de vigueur.

Mais aux préexpressionnistes nous aimerions suggérer l'importance du passage par cette période “Sturm und Drang¹” qui a attisé toutes les pulsions artistiques fondamentales, quelque criardes qu'aient pu maintes fois en être les manifestations. Nous allons même jusqu'à penser que ce furent ceux qui passèrent par l'expressionnisme qui mirent en place ce qui fut décisif dans la manière la plus récente. De même qu'il y a cent ans ce furent ceux qui s'étaient revigorés en se lançant dans le “Sturm und Drang” qui firent la décision avant de tendre à la décantation. Ce fut le cas pour les Goethe et les Schiller, non pour les Wieland passés directement du sensualisme du XVIII^e siècle à un classicisme.

Nous ne faisons d'abord que constater qu'à côté d'une série de formes de peinture existant dans tous les pays d'Europe il en est apparu une nouvelle. Mais en définitive nous estimons être en présence d'un bouleversement décisif qui, avec le recul, apparaîtra un jour aussi radical que le passage de l'impressionnisme à l'expressionnisme. C'est ainsi que nous plaçons autour de 1920 un tournant comparable à celui de 1890, date à laquelle il nous faut faire débiter l'expressionnisme (van Gogh et Gauguin). Nous sommes convaincus que le proche avenir appartiendra à ces nouvelles possibilités, quelque réduit que puisse encore paraître leur groupe au

1. Le “Sturm und Drang” – diverses traductions telles que “Tempête et assaut”, “Tempête et élan”, “Orage et passion” ont pu être proposées – est une forme de préromantisme qui constitue à partir de 1770 un moment décisif de la littérature allemande. Il s'agissait essentiellement d'une réaction contre la philosophie des Lumières (Aufklärung) et son culte de la raison, auxquels on voulait substituer celui de la nature et d'un génie en révolte contre la société et ses conventions, éventuellement contre la religion ou l'État. Rousseau représentait à cet égard un précurseur invoqué pour la primauté qu'il accordait au sentiment et à l'imagination, tout comme Lessing pour sa critique des dogmes esthétiques et sa valorisation de Shakespeare de préférence à la littérature française. Le roman épistolaire *Werther* de Goethe (1773) puis la pièce *Les Brigands (Die Räuber)* de Schiller (1781) restent parmi les chefs-d'œuvre incontestés du “Sturm und Drang”. Leurs auteurs, une fois installés à Weimar, seront les grands représentants du classicisme allemand, synthèse du rationalisme des Lumières et du subjectivisme du “Sturm und Drang”.

profane. Nous ne disons pas cependant que les artistes en question se soient inscrits dans un courant. On n'est pas le pire pour se trouver sans s'en rendre compte sur une terre nouvelle. Il ne faut pas davantage soutenir que tous ceux dont nous avons à traiter en resteront là. Où en serons-nous dans un avenir lointain ? Il nous faut attendre pour le savoir. Mais si les lignes de développement de la peinture récente dont nous donnons un tableau devaient dans quelque temps s'infléchir dans des directions différentes alors qu'elles vont pour l'instant pratiquement de conserve, cela ne prouverait absolument rien contre le tableau que nous dressons : il ne prétend somme toute qu'à caractériser la peinture nouvelle des années 1920-1925.

L'histoire de toutes les formes de vie et d'expression humaines – en simplifiant le tableau eu égard à notre objectif – n'est ni simple succession ni simple juxtaposition. Elle conjugue ces deux possibilités. Si bien que presque toutes les dernières formes plastiques continuent de se connecter à notre temps. Non seulement les artistes de modeste envergure et les suiveurs continuent d'investir le moment présent avec leur manière mais les grands aussi pourvoient à l'imbrication dans la durée et à l'engrènement des styles : l'impressionnisme travaille encore très résolument comme le prouvent en Allemagne les œuvres de Liebermann, de Slevogt et aussi de Corinth qui appartiennent pleinement à cette famille pour autant qu'on l'entende en un sens plus large. Alors que, sur ces entrefaites, la seconde vague, celle de l'expressionnisme, avait fait son entrée en force pour se rendre aujourd'hui largement maîtresse du terrain nous voyons une troisième vague surgir sous nos yeux : celle à laquelle nous consacrons ces lignes. Il vaudrait la peine ici de se demander comment de tels mouvements se colorent mutuellement et sont susceptibles de s'influencer. Car un travail postimpressionniste de 1920 peut avoir intégré des éléments venus d'autres horizons auxquels, en tant que contemporain, il a eu part d'une manière ou d'une autre, fût-ce pour s'en défendre, et ce sans renoncer à ses propres assises ; cela peut donner naissance à des interférences du plus grand attrait : le Corinth de 1920, par opposition au Liebermann campant davantage sur ses positions. De même un travail expressionniste abstrait peut, sans renoncer à sa propre démarche, présenter certaines caractéristiques de la peinture la plus récente (la précision du modelé des surfaces d'un Feininger). Mais nous n'avons pas à nous attacher ici à ce problème.