Discours internationaliste et conscience identitaire des échanges culturels : l'exemple belgo-allemand (*Der Sturm, Résurrection*)

Francis Mus (KU Leuven), Hubert Roland (FNRS/UCL),
Dennis Van Mol (Université d'Anvers)

Introduction

L'hypothèse d'intérêt général que nous voudrions soumettre à l'épreuve du cas particulier du dialogue belgo-allemand dans les avant-gardes est la suivante : Le discours internationaliste constitutif des avant-gardes européennes n'est pas nécessairement incompatible avec une conscience nationale ou identitaire des rapports culturels. Ce constat a été formulé sous forme d'hypothèse, dans le prolongement de recherches consacrées depuis la fin des années à l'historiographie des avant-gardes internationales autour de la guerre de 1914-1918. On sait qu'en particulier l'expressionnisme allemand, au début de celle-ci, constitua temporairement une alliance de fait avec le nationalisme de Guillaume II. Il intégra à ce moment pleinement un impératif guerrier dans le pathos du renouveau civilisationnel programmatique des avant-gardes, sous la forme d'un discours « vitaliste », porteur de régénération¹.

Il s'agit ici d'un élément qu'un bilan d'ensemble de l'historiographie de l'expressionnisme allemand encore à écrire se devrait d'intégrer. Il pourrait le faire dans la perspective d'une comparaison avec les mouvements homonymes et autres courants d'avant-garde en Europe, à la suite des

¹ Hubert Roland explicite cette hypothèse de départ dans son article « Les avant-gardes internationalistes, la guerre et l'occupation : une mise au point », dans S. Jaumain, M. Amara, B. Majerus & A. Vrints (éd.), *Une guerre totale ? La Belgique dans la Première Guerre mondiale*, Bruxelles 2005, 301-13. Il articule notamment cette analyse autour de la critique de l'expressionnisme allemand faite a posteriori par Georg Lukács, qui stigmatisa le « manque de défense idéologique » des expressionnistes. À propos de l'alliance entre buts de guerre et expressionnisme, cf. notamment Klaus H. Kieffer, « Kriegsziele und literarische Utopie im Ersten Weltkrieg », in: *Krieg und Literatur/ War and Literature*, 9, 1993, 19-40.

recherches les plus récentes². La question qui nous occupe ici ne concerne pas directement la guerre mais se situe à la fois en amont et au-delà de l'internationalisme consensuel de principe des avant-gardes. Il s'agit de se pencher sur les modalités selon lesquelles un grand courant d'avant-garde comme l'expressionnisme envisagea dès le départ la constitution de sa propre identité. Celle-ci se fonda nécessairement sur une délimitation de son rapport à l'autre, qu'il soit celui de la sphère culturelle voisine et/ou celui d'un canon esthétique différent. En effet, suivant une homologie de principe, les questions identitaires et nationales nous semblent indissociables des débats esthétiques sur la modernité, lorsque celle-ci se présente comme une rupture inéluctable avec la tradition.

La rencontre entre les avant-gardes allemandes et belges autour de la Première Guerre mondiale brasse l'ensemble de ces questions et s'accommode selon des modalités particulières. On sera particulièrement attentif aux « malentendus productifs » qu'elles ont pu générer, et aux formes plus ou moins nettes d'appropriation de l'autre dans un mouvement de légitimation des identités en question.

La position du *Sturm* : l'internationalisme des grandes nations

De tous les cercles et réseaux de l'expressionnisme allemand, c'est sans doute celui de la revue et de la galerie *Der Sturm* de Herwarth Walden qui incarne le mieux l'internationalisation totale de l'art d'avant-garde. En particulier, dès 1912, Walden orchestre l'importation du futurisme pour donner une nouvelle et décisive impulsion à l'évolution des idées esthétiques³. Celles-ci trouvent à s'exposer partout en Europe, et c'est dans ce contexte que se tiendra l'exposition Kandinsky à la galerie Giroux à Bruxelles, dont il sera question plus loin.

Personne ne savait encore, à l'époque, à quel point la guerre à venir allait faire resurgir tous les nationalismes, jusque et y compris au sein des milieux artistiques. La recherche sur l'expressionnisme a mis longtemps à admettre ce constat, puisqu'il fallut attendre les années 1990 pour que l'historienne d'art Kate Winskell documente la participation de Walden et de son épouse Nell à la propagande allemande, informée par eux de ce qui

se déroulait en terres scandinaves et hollandaises neutres⁴. Certes, la motivation sous-jacente relevait essentiellement de l'opportunisme et du souci de continuer à financer une onéreuse galerie d'art. En ceci l'entre-prise est comparable à la revue *Résurrection* du dadaïste belge Clément Pansaers, financée par l'occupant allemand, un cas également abordé dans la dernière partie de cet article. Il n'empêche toutefois que cette péripétie entraîne un nouveau regard, qui éclaire le fait que l'internationalisme de Walden ne s'avère pas incompatible avec une adhésion à la nation allemande.

Ceci donne à penser qu'au moment de la naissance des avant-gardes, les courants littéraires et artistiques ne s'étaient peut-être pas complètement émancipés du mouvement des nationalismes du XIX^e siècle. Si le discours de l'artiste ne se positionnait plus comme jadis au service de la construction de la nation, les catégories des mouvements d'avant-garde restent attachées à des identités nationales pleines. Celles-ci firent en outre la part belle aux trois grandes nations qui portèrent l'innovation et donnèrent le ton dans l'émergence de l'avant-garde : l'Allemagne, l'Italie et la France. Tel fut en tout cas le point de vue implicite de Herwarth Walden dans sa mise au point théorique de 1917, *Einblick in Kunst : Expressionismus, Futurismus, Kubismus*⁵.

Le nationalisme d'une petite nation et la lente mise à mal du « mythe nordique »

Mais qu'en était-il de l'identité des petites nations ? En Belgique littéraire, le discours de « culture nationale », forgé après l'indépendance de 1830, était fondé sur le « mythe nordique ». Il s'agissait d'un discours de différenciation de la culture belge par rapport à la France, grâce à l'apport et à l'assimilation originale d'« influences nordiques », d'inspiration flamande et germanique⁶. Toutefois, si la culture flamande se voyait valorisée sur le plan symbolique, le français demeurait la langue dominante des structures politiques et sociales. Ce manque de reconnaissance devait générer à terme des forces centrifuges, qui allaient émerger après la Première Guerre mondiale.

⁴ Kate Winskell, « The Art of Propaganda : Herwarth Walden and 'Der Sturm' », in: *Art History*, 3, September 1995, 315-44.

⁵ Cf. Herwarth Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*, Verlag Der Sturm, Berlin. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1917, Kraus Reprint, 1973.

⁶ Cf. Benoît Denis & Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Prêts d'histoire sociale*, Bruxelles 2005, 104-9.

Cf. l'ouvrage collectif *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, études réunies et présentées par Isabelle Krzywicki & Cécile Millot, Paris 2007.

³ Cf. Barbara Meazzi, « Les Souterrains du futurisme et de l'expressionnisme » et Maurice Godé, « Un malentendu fécond : la réception du futurisme en Allemagne », in: *Expressionnisme(s) et avant-gardes*, 69-86 et 227-50.

La génération symboliste des Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach et Émile Verhaeren, dont le rayonnement international était fort, avait épousé ce discours centripète, qui instrumentalisait en quelque sorte les influences germaniques et « nordiques » au service de la langue française. Nous verrons que la nouvelle génération des avant-gardes, au moment où elle rejettera la tradition, cherchera également à mettre à mal ce modèle. Selon des modalités très particulières, elle établira une nouvelle homologie structurante entre la rupture du discours esthétique dominant et le modèle de « la vieille Belgique ».

L'exemple de la réception du futurisme italien en Belgique annonce une phase d'incertitude et de transition. Même les artistes les plus en vue (souvent des cosmopolites francophones) qui entendaient prendre au sérieux le manifeste de Marinetti, se sentaient tellement à l'aise dans le modèle de la « Belle Époque » qu'ils condamnaient unanimement l'appel du futuriste italien à se libérer de la « lourde » tradition et à brûler les musées. La réaction d'André De Ridder, cosmopolite flamand (chose plutôt rare) et responsable de *De Boogaard*, est exemplaire de cette situation. Dans sa revue, le rédacteur militait en faveur d'une « modernisation » de la culture flamande, mais dans sa lettre à Marinetti, il s'opposait à l'idée de faire table rase des musées des « Beaux-Arts » et de la tradition⁷.

Car il y avait encore quelque chose de spécifiquement identitaire dans cette défense d'une culture « moderne », attachée à la « tradition ». Cette forme de mélange idiosyncratique rappelait en réalité le point de vue de la génération des symbolistes belges tels Maeterlinck et Verhaeren, les deux grands avocats de la littérature belge à l'étranger⁸. Eux aussi avaient déjà joué la carte de leur « nordicité » (symbolisée par la Flandre rurale) comme un remède « spirituel » contre le « matérialisme » du monde moderne (symbolisé à son tour par la Wallonie industrielle)⁹.

⁷ De Ridder écrivait dans sa lettre (en néerlandais) : « Ne faites pas exploser les bibliothèques et les musées avec de la dynamite ». Cf. W. Vanderstede, *Van 'psycho-realisme' naar 'expressionisme'. De esthetische opvattingen van André de Ridder in het licht van de Eerste Wereldoorlog (ca. 1909 - ca. 1912)*, thèse inédite K.U. Leuven (Louvain 1998); cité d'après An Paenhuyzen, *De nieuwe wereld. Avant-garde en cultuurkritiek in België tijdens het interbellum*. Thèse de doctorat inédite K.U. Leuven (Louvain 2005), 63-4.

⁸ Pour une analyse de la relation entre Verhaeren et le futurisme italien : David Gullentops, « Verhaeren et Marinetti », in : J. Herman, S. Engels & A. Demeulenaere (éds.), *Littératures en contact. Mélanges offerts à V'ic Nachtergael*, Louvain 2003, 133-45.

⁹ Denis et Klinkenberg citent « l'exotisme nordique » comme facteur important et explicatif pour le succès du symbolisme belge : « Les symbolistes belges vont parvenir à une synthèse parfaite de l'exotisme nordique : leur littérature est tout entière empreinte de nordicité, mais celle-ci est « désincarnée » (on ne trouve pas dans leurs textes d'aspects descriptifs ou réalistes, qui feraient basculer cette littérature dans le régionalisme). Ce caractère « exo-

De cette façon, la Belgique s'affichait à l'étranger comme une nation moderne, mais sans que cette modernité soit ressentie comme « inhumaine ». Au cours des années précédant la Première Guerre mondiale, cette stratégie s'avéra une formule efficace pour attirer l'attention au niveau international sur ce petit pays au carrefour des grandes nations européennes. À l'aube de la guerre, la Belgique eut ainsi l'honneur d'organiser deux expositions universelles. À Bruxelles (en 1910) tout comme à Gand (en 1913), l'Allemagne profita pour sa part de cette occasion pour se profiler comme une nation « hyper-moderne » et même « technocrate ».

La Belgique, par contre, tenait à nouveau à souligner ses liens avec le passé, et en particulier avec la « tradition flamande ». En 1910, une *Exposition d'art ancien. L'art belge au XVI^e siècle* s'était attelée à illustrer que Rubens et ses contemporains formaient la base historique d'une « culture belge »¹⁰. Dans ce cadre tout sauf « ultra-moderne », l'État belge avait aussi organisé une exposition de folklore¹¹. Là, des gravures d'après Bruegel l'Ancien étaient censées amuser les visiteurs avec « les proverbes flamands », « tradition » également reprise à son compte par la génération des symbolistes francophones. Comme le suggère la combinaison d'un beffroi avec des cheminées d'industrie dans une affiche de Spilliaert, la Belgique n'avait pas encore changé sa stratégie de présentation pour l'exposition universelle à Gand en 1913.

Mais un intellectuel comme Karel Van de Woestijne commençait à avoir des doutes. Dans un article destiné au *Nieuwe Rotterdamse Courant*, le poète flamand se moquait de « la manière dont le petit citoyen bourgeois flamand visite une exposition universelle » (de wijze, waarop de kleine Vlaamse burgerman een wereldtentoonstelling bezoekt)¹². Il stigmatisait surtout l'étrangesse d'esprit de celui qui fermait les yeux sur tous les pavillons des « autres » nations, pour finalement se contenter d'un apéritif dans le pavillon *Oud Vlaanderen* (« Vieille Flandre ») :

- « Ça c'est l'Angleterre, et ça c'est la France, et ça c'est Paris », déclara Pier.
« Mais il n'y a rien à y voir. Les gens ne vont pas ailleurs que là où nous sommes déjà allés. Il n'y a rien d'autre à voir que *Oud Vlaanderen* ».
- « Et ça là ? », demanda Cadie, « c'est sûrement la prison ? »

« Ça » sera parfaitement perçu en France, en même temps qu'il sera reçu en Belgique comme l'expression d'une singularité identitaire » (*La littérature belge*, 134).

¹⁰ *Exposition internationale de Bruxelles 1910. Exposition d'art ancien : l'art belge au XVI^e siècle, de juin à novembre 1910*, Bruxelles 1910.

¹¹ Isidoor Teirlinck, *Catalogue de l'exposition du folklore*, Bruxelles 1910, 40-53.

¹² Karel Van de Woestijne, *Verzameld journalistiek werk*, Vol. VI, Gent 1990, 411.

Pier et Cadie personnifient donc la petite-bourgeoisie flamande, qui se contente des stéréotypes (belges) de la culture flamande. Sans intérêt pour ce qui se passe à l'étranger, elle n'envisage la modernité de l'Allemagne que comme une « prison ». Un raisonnement comparable sous-tend encore avant la guerre la vision de la peinture belge, un « art national », qui refuse d'être « ultra-moderne » et au contraire unit sa qualité artistique au référent de la tradition. Cette « conscience historique » était donc pour la plupart des critiques d'art belges un argument pour s'identifier avec l'art français et, en même temps, dénigrer l'art allemand comme le produit superficiel d'une nation hyper-moderne, dont l'esprit n'est pas formé par la tradition. À l'occasion du salon d'automne d'« Art Contemporain » à Anvers en 1913, Ary Delen, critique d'art flamand, écrivait ainsi dans la revue *Onze Kunst*:

Certains des nombreux peintres d'Outre-Rhin présentés ici font montre de compétences techniques qu'on ne peut sous-estimer : par exemple d'abord Leo Putz avec *Été* et *Sur la Plage*, Fritz Erler avec quelques nus qui ne sont pas désagréables, puis Wilhelm Gailhof, Josse Goossens et Walter Püttner. Toutefois, tous montrent ce qui fait défaut aux peintres allemands modernes : le manque de sentiment pour la couleur. La moindre distinction leur fait défaut, il manque à tous, sans exception, le sens de l'harmonie des coloris, inné chez les Français et les Belges. Beaucoup d'entre eux ont une réputation faite dans leur pays, mais une comparaison de leurs œuvres avec celles de ces peintres, qui, chez nous, ne parviennent même pas au panthéon dans leur pays, fera voir qu'un sentiment de fierté de nos propres grands ne n'est rien moins que parfaitement légitime.¹⁴

¹³ « "Dát is Engeland, en dát is Frankrijk, en dát is Parijs", verklaarde Pier. "Maar daar is niets te zien. De menschen gaan anders niet dan waar wij al geweest zijn. Er is anders niet meer te zien dan Oud-Vlaanderen". - "En dat hier?" vroeg Cadie, "dat is zeker 't prison?" - "Wel neen, gij sloore, dat is Duitschland!", lachte haar man ». Van de Woestijne, *Verzameld Werk*, 409.

¹⁴ « Mochten eenigen van de vele hier vertegenwoordigde schilders van over den Rijn, dan al blijf geven van niet te onderschatten technische vaardigheid, als b.v. vooreerst Leo Putz met zijn *Zomer* en *Alan het Strand*, Fritz Erler met een paar niet onaardige naaktfiguren, verder Wilhelm Gailhof, Josse Goossens en Walter Püttner, roch vertoonen allen dit aan de moderne Duitschers zeer eigen gebrek: gemis aan kleurgevoel. Zij missen alle distinctie, aan allen zonder uitzondering ontbreekt die aan Franschen en Belgen zo ingeboren zin voor harmonisch koloriet. Velen van hen zijn in hun land gevestigde reputaties, maar een vergelijking van hun werk met dat van onze schilders, die het heel dikwijls zelfs niet zoover mochten brengen van een sant te zijn in eigen land, zal doen inzien dat een gevoel van fierheid voor onze eigen grootheden niets minder is dan volkomen gewettigd ». Ary Delen, *Onze Kunst*, Année XII, 163.

Cette « profondeur » essentielle de l'art belge, la littérature belge la revendique aussi et elle se profile comme le produit d'une petite nation européenne, où la superficialité du monde moderne est compensée par une spiritualité « naturelle », nourrie par une « tradition flamande ».

La poursuite du « nouveau » : Une élite belgo-parisienne contre « les crieurs de meeting »

Avec l'ascension d'une avant-garde internationaliste pendant les années 1909-1912, le sens d'une incertitude identitaire allait peu à peu s'installer chez une élite belge qui, jusque-là, s'accommodait parfaitement du mythe nordique. Un premier doute de ce genre se manifeste dans la lettre que Jules Schmalzigaug (1882-1927), peintre anversois d'origine allemande et fils d'un grand industriel dans le port d'Anvers, écrit le 17 mars 1911 à ses parents¹⁵. Durant son séjour à Paris, ce cosmopolite francophone (qui devint un véritable futuriste en 1913) avait fait la connaissance d'une élite « belge » qui montrait davantage d'affection pour le raffinement de la culture française que pour la culture en Belgique. Rassuré par le modèle des « grands Belges » Verhaeren et Maeterlinck, Schmalzigaug était d'opinion que la Belgique souffrait de la « petitesse » de ces Flamands qui s'engageaient pour, entre autres, la reconnaissance officielle de leur langue maternelle. Ces Flamands « engagés » restaient selon lui aveugles aux nouvelles tendances internationales et au développement rapide de la culture à l'étranger. Par conséquent, les esprits « chercheurs », selon Schmalzigaug, quittaient de plus en plus la patrie, pour chercher une ambiance plus stimulante à l'étranger:

Il est intéressant de noter l'opinion autorisée de Verhaeren, lui, le représentant le mieux marqué de l'esprit flamand et la plus réelle gloire de notre littérature actuelle. Il était d'accord avec moi pour déclarer que ce mouvement n'a rien de grand ni de généreux ; ce n'est nullement le cri de délivrance qui pousse une race opprimée, mais une simple coalition d'intérêts petits, des revendications au moindre effort de gens sans savoir vivre, à culture insuffisante, se complaisant dans une éducation embryonnaire et qui veulent nous imposer, pour leur propre commodité, la généralisation de l'état somnolent où sont arrêtées leurs mentalités. Ils créeront l'exode des esprits qui cherchent plus de raffinement et qui veulent vivre dans l'ambiance d'une culture bien formée et mûrie. « Pour ma part, ajoutait

Verhaeren, j'ai horreur de rentrer en Belgique » (il habite Paris), - voulant bien préciser à quel point ces menées l'agacent et l'énervent.¹⁶

Schmalzigaug ajoutait que « Maeterlinck pense de même », concernant « ces insupportables cabaretiers, crieurs de meeting ». Ces extraits illustrent non seulement qu'il y avait pas mal de tensions entre le niveau flamand et le niveau belge à l'aube de la guerre, mais aussi que les icônes de la culture belge s'inquiétaient du fait que les arts changeaient plus rapidement à l'étranger qu'en Belgique. Peut-être à cause de ces questions identitaires qui pesaient sur le climat des arts en Belgique, ce « petit pays » risquait de rater la résurrection internationale des nouvelles tendances.

Et en effet, Schmalzigaug avait raison. En Belgique, des préoccupations identitaires se manifestèrent quand, pour la première fois, le public belge put faire connaissance avec l'internationalisme de l'avant-garde.

La crise d'identité d'une petite nation :

Kandinsky à Bruxelles, une halte européenne du *Sturm*

Un an après que l'exposition de Herwarth Walden consacrée aux futuristes italiens ait fait le tour d'Europe et se soit arrêtée à Bruxelles¹⁷, le promoteur allemand d'une avant-garde internationale avait prévu un autre arrêt dans la capitale belge pour la tournée de sa nouvelle exposition, celle de Wassily Kandinsky. En octobre 1912, Kandinsky avait exposé son œuvre à la galerie Der Sturm à Berlin, puis il était prévu que l'exposition soit montrée, écrivait l'artiste, à « Rotterdam, Leyden, Utrecht, Hamburg, Groningen, Amsterdam, Brüssel, Antwerpen (?)», Karlsruhe (?), Frankfurt a.M., Aachen und im Anschluss an München nach Stuttgart und später (1916) nach Stockholm »¹⁸. Le 26 mai 1913, Walden informait l'artiste de *Der Blaue Reiter* que ses tableaux se trouvaient pour le moment à Bruxelles. Pour des raisons inconnues, l'exposition ne s'arrêta finalement pas à Anvers¹⁹. Les Belges qui voulaient faire connaissance avec le représentant

de la peinture moderne en Russie n'avaient donc d'autre choix que de se diriger vers la Galerie Georges Giroux à Bruxelles²⁰.

La réaction de l'écrivain Franz Hellens, critique d'art pour l'importante revue *L'Art moderne*, fut caractéristique de l'état du champ en Belgique. Hellens tint à différencier les tableaux abstraits et les paysages du peintre russe. Il définit les « improvisations » abstraites comme « une cacophonie, où se produirait de-ci de-là un mélange de sons assez curieux, [qui] serait de la musique. Les initiés y comprennent peut-être quelque chose, - mais c'est si ennuyeux et problématique, de l'art pour initiés! »²¹. Hellens préférait donc les paysages du « jeune » Kandinsky :

Ce n'est pas dans ses extravagantes improvisations que M. Kandinsky me paraît manifester le mieux les ressources de son talent. Cette exposition offre mieux que cela. Et, notamment, quelques paysages hardiment composés et peints avec une sorte d'ivresse musicale sont là pour attester que le peintre des Improvisations sait, lorsqu'il consent à demeurer sur terre, donner des impressions d'art fort intenses, où la fantaisie dans la forme et le coloris ne cesse pas d'être humains.²²

Que Hellens établisse une différence entre les « inhumaines » improvisations et les paysages « humains », reflète encore une tradition « belge », celle qui consiste à idéaliser « le paysage flamand » dans les arts. Hellens avait reconnu dans la langue « universelle » des tableaux abstraits de Kandinsky un danger, non seulement pour cette tradition « humaine » des paysagistes, mais également pour l'efficacité du « mythe nordique ».

Par ailleurs, les artistes et écrivains néerlandophones se servaient aussi de cette idéalisation du paysage flamand, mais pour des raisons plutôt d'ordre socio-politique. De leur point de vue, la représentation d'une vie bucolique dans « l'Arcadie flamande » symbolisait une façon de vivre « typiquement flamande » et complètement différente de la vie bourgeoise dans les « villes belges ». Une caricature de Stan Van Offel, artiste flamand et frère de Edmond Van Offel, dans *La Belgique artistique et littéraire*, illustre bien la rencontre entre une tradition régionale/identitaire et l'internationalisme de l'avant-garde, selon Herwarth Walden.

¹⁶ Lettre de 17 Mars 1911 de Jules Schmalzigaug à ses parents. Archives de l'Art Contemporain / Archief voor hedendaagse kunst (Bruxelles), lettre 50-176.

¹⁷ Les futuristes italiens exposèrent à Bruxelles dans la *Galerie Georges Giroux* du 24 mai 1912 au 8 juin 1912.

¹⁸ Wassily Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, Bd. I, herausgegeben von Hans K. Roethel & Jelena Hahl-Koch, Bern 1980, 137-8.

¹⁹ La ville d'Anvers ne figurait même plus dans la lettre de Kandinsky du 11 juin 1913.

²⁰ Le galeriste Georges Giroux était Français d'origine, mais déménageait pour Bruxelles en 1908. Il y ouvrit sa galerie à l'automne 1911.

²¹ Franz Hellens, in: *L'Art moderne*, 23, juin 1913, 181.

²² Hellens, in: *L'Art moderne*, 181.

Fig. 20: Constant Van Offel, caricature de l'exposition de Kandinsky à Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 1913.

La suggestion selon laquelle les compositions abstraites de Kandinsky étaient, si on les interprétait correctement, des paysages, indique que le public de Van Offel était habitué à un art de paysagistes.

Ce fut grâce au *Sturm* et à Herwarth Walden que Georges Giroux et quelques critiques d'art bruxellois (essentiellement Ray Nyst et Franz Hellens) commencèrent à prendre conscience que le temps du « mythe nordique » était passé, et que la Belgique avait à présent besoin d'un autre modèle pour se profiler dans le monde cosmopolite des avant-gardes internationales. Cet urgent besoin d'un art belge plus cosmopolite et sans

« obstacles identitaires » fut à la base du succès de Rik Wouters et de ses amis « fauves » à l'aube de la guerre. Hélas, même le « modernisme » de Wouters fut l'objet de discussions entre critiques d'art flamands et belges. Ray Nyst, critique pour *La Belgique artistique et littéraire*, s'étonna que la version néerlandaise figurait avant la version française dans le catalogue de l'exposition de Wouters chez Giroux (20 février – 4 mars 1914)²³. Ce fut ensuite Maurits Van de Moortel, un jeune poète flamand, qui suggéra, au printemps 1914, dans *De Goedendag*, la revue des jeunes flaminguants anversois, que Wouters n'était pas un artiste « belge », mais bien le « vrai Flamand ». Il servira, pendant la Première Guerre mondiale, d'artiste-modèle pour Paul van Ostaïen et la jeune génération « activiste », qui s'intéressa de près à l'avant-garde.

L'impact de la guerre : Rupture et reprise conditionnelle du dialogue belgo-allemand

La présence du *Sturm* et de Kandinsky à la galerie Giroux en 1913 en est un signe parmi d'autres. Tout est en place à l'aube de la guerre pour une réception optimale de l'expressionnisme allemand en Belgique. Les années d'avant-guerre voient l'apogée d'un dialogue belgo-allemand fortement consolidé dans la seconde moitié du XIX^e siècle²⁴. La Belgique avait apporté une contribution originale au prestige de la culture allemande en Europe, notamment via une intense réception de Wagner. Quant à Verhaeren et Maeterlinck, leur fortune est particulièrement forte dans les pays de langue allemande, où on les envisage également comme les précurseurs d'une nouvelle esthétique. En outre, l'Université de Bruxelles bénéficie de la présence d'un médiateur idéal : le poète expressionniste Ernst Stadler y enseigne dès 1910 la littérature allemande. Il représente par excellence le passeur d'idées entre la Belgique, la France et Allemagne, à la charnière du symbolisme et de l'expressionnisme naissant²⁵.

²³ Ray Nyst dans *La Belgique artistique et littéraire*. Revue mensuelle nationale du mouvement intellectuel, 1, 1^{er} avril 1914, 91.

²⁴ Cf. Ernst Leonardy & Hubert Roland (éds.), *Deutsch-belgische Beziehungen im kulturellen und literarischen Bereich / Les relations culturelles et littéraires belgo-allemandes 1890-1940*, Frankfurt am Main u.a. 1999.

²⁵ Les écrivains flamands Raymond Brulez et Julien Kuypers ont rapporté avec émotion les séances de séminaire que Stadler organisait à son domicile de la chaussée de Waterloo. Il y était question des Romantiques allemands, mais aussi de Jules Laforgue, Francis Jammes ou Stefan George (cf. Nina Schneider, *Ernst Stadler und seine Freundschaften. Geistiges Europaertum zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 1993, 133-6).

Le choc de l'invasion de 1914 constitua une grave fracture dans le domaine des transferts culturels, dont on ne se remettra en Belgique que des décennies plus tard. Outre l'impact de la violence des premiers mois de la guerre sur la population civile, la Belgique littéraire et artistique se reproche d'avoir idéalisé l'Allemagne. Mais le traumatisme est également de nature identitaire, dans la mesure où le grand voisin était partie prenante de la construction imaginaire du « mythe nordique », dont personne ne souhaitait la chute brutale, surtout du côté francophone.

En marge de l'occupation, toutefois, un curieux dialogue reprend avec la nouvelle génération, mais ses modalités en sont conditionnées par l'actualité de la *Flamenpolitik*²⁶, et ce quasiment à l'insu des protagonistes de cet échange. Le jeune poète Clément Pansaers édite la revue *Résurrection*, organe d'une nouvelle génération, également connu comme la première revue francophone qui offrit des expressionnistes allemands en traduction. Mais pour financer sa revue, on sait aujourd'hui que Pansaers bénéficia du soutien de l'occupant – probablement par l'intermédiaire de son ami, l'écrivain Carl Sternheim²⁷. Non pas que l'administration allemande se soit soudain éprise de poésie d'avant-garde, mais parce que, comme nous allons l'analyser, Pansaers inséra au début de chaque numéro un « Bulletin politique », dans lequel il plaïdait avec autant de véhémence que d'opportunisme pour une séparation administrative de la Flandre et de la Wallonie, telle qu'elle fut effectivement exécutée dans le cadre de la *Flamenpolitik* en 1917.

On comprend que, dans ces circonstances, la réception de l'expressionnisme, si elle eut bel et bien lieu, fut entachée de suspicion et ne put provoquer une large adhésion. Il en fut de même de la dynamique d'échanges naissante entre le jeune expressionnisme flamand et, à nouveau, les milieux du *Sturm* après la guerre. Car le départ de Paul van Ostaïen à Berlin, par exemple, se fit aussi dans le cadre de son rejet de la Belgique unitaire paternaliste envers la culture flamande, et de ses sympathies avec un « activisme » militant, qui entendait profiter de l'occupation pour renverser les structures de l'État belge²⁸. Encore une fois, ce phéno-

mène de réception englobe idées esthétiques et politiques sur le mode de l'homologie.

L'exemple de *Résurrection*

Il semble que Clément Pansaers et sa revue *Résurrection* occupent une position unique dans le paysage littéraire belge. Déjà qualifié en 1922 de « seul véritable dadaïste qu'a connu la Belgique »²⁹, Pansaers se vit attribuer l'étiquette de précurseur car sa revue d'avant-garde avait déjà paru pendant la guerre. Publiées de décembre 1917 à mai 1918, les six livraisons de *Résurrection* traitent en premier lieu de sujets esthétiques et, en second lieu, de thèmes politiques. Dans ce qui suit, ce sont précisément ces bulletins politiques que nous soumettrons à une analyse discursive. Quoique ces textes aient une fonction mobilisatrice, univoque (et non esthétique), plusieurs fragments en restent relativement obscurs. Ces imprécisions ne font pas ressortir un effet esthétique, mais révèlent plutôt une *hésitation* dans le discours pansaerrien, d'avantage encore qu'ils ne relèvent du trait stylistique personnel³⁰.

Dans ses bulletins politiques, Pansaers tient un plaidoyer fervent et univoque pour l'instauration d'une fédération flamando-wallonne. Sa proposition frappe d'abord par sa précision factuelle et bien élaborée et contraste ainsi avec ses autres prises de position où, comme le rappelle Jacques Marx, « on ne distingue toutefois pas encore avec une absolue netteté ce qui relève du message politique réel, et ce qui dépend de la réaction émotionnelle en face de la société capitaliste »³¹. S'agirait-il ici d'une concrétisation, ou encore d'une radicalisation de ses réflexions précédentes plus abstraites ? Le problème fondamental réside dans leur statut qui, nous allons le démontrer, sont non seulement beaucoup plus *relatives*, mais également beaucoup plus *ambivalentes*.

Mais avant d'en arriver là, précisons encore que les cinq bulletins se subdivisent en deux parties. Dans les deux premiers textes, Pansaers avance, de façon monologique, ses prises de positions principales. Les trois derniers textes, par contre, sont plus dialogiques (plus modérés

²⁹ Paul Neuhuys, « Poètes d'aujourd'hui », in: *Ça ira !*, 1922, 86. Cité dans Rik Sauwen, *L'esprit dada en Belgique*, Mémoire de licence, Leuven 1969.

³⁰ Benjamin Hennot affirme que, dans d'autres textes critiques, Pansaers manie également et « consciemment, une même syntaxe troublante que dans ses textes dadaïstes. » Voir Benjamin Hennot, « Clément Pansaers contra de 'dogmatische westerse mechanica' », in: Clément Pansaers, *Pan Pan voor de Poeper van de Neger Naakt*, Nijmegen 2003, 86.

³¹ Jacques Marx, « 'Résurrection' et les courants modernistes » in: Jean Weisgerber (éd.), *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, Bruxelles 1991, 213-32, ici 221.

²⁶ Ce terme désigne l'ensemble des mesures prises par l'occupant pour encourager les revendications du mouvement flamand en Belgique, dans le but stratégique de mieux diviser l'État belge. La plus spectaculaire fut la réouverture de l'Université de Gand, jusque là francophone, en néerlandais pendant la guerre.

²⁷ Hubert Roland, *La 'colonie' littéraire allemande en Belgique 1914-1918*, Bruxelles 2003, chapitre 8.

²⁸ Cf. Marc Reynebeau, *Dichter in Berlijn. De ballingschap van Paul van Ostaïen (1918-1921)*, Groot-Bijgaarden 1995.

aussi), dans la mesure où ils apportent des nuances par rapport à ce qui précède et répondent, implicitement et explicitement, à des réactions de la part de quelques lecteurs.

Néanmoins, une première lecture pourrait toujours conclure à la même radicalité que celle des prises de position sur l'avenir de la Belgique. Ainsi, par exemple, nombreux sont les marqueurs temporels qui établissent une séparation très nette entre le passé d'« hier » et l'avenir de « demain ». Pourtant, le changement vient d'être déclenché par la guerre et ne se trouve que dans un stade initial, ce qui relativise immédiatement le statut des assertions, par exemple lorsqu'il dit : « Aujourd'hui annonce pour demain la confraternité des nations »³². Marc Quaghebeur parle à cet égard d'une « période d'incubation »³³. En dépit de ce statut de *potentialis*, il faut se poser la question de savoir jusqu'à quel point le changement – en gestation – prôné se veut vraiment radical. Est-ce que, sur le plan politique aussi, le seul dadaïste belge propose une manière de faire dadaïste, faisant donc table rase *complète* ? Il semble que non. Deux exemples l'attestent.

1. Dès le premier bulletin, Pansaers propose de « retremper [l'art, tout intellectueliste] dans la vie sociale »³⁴. Il explique que la place du poète est au centre de la vie, ce qui fait qu'il se voit obligé lui-même de passer de sujets esthétiques à des thèmes plus politiques. La question peut donc être reformulée plus concrètement – et dans les termes de Pansaers même : est-ce que l'avenir d'après guerre de la Belgique politique sera plutôt *révolution* ou *évolution* ? Il semble jouer sur les mots, lorsqu'il affirme, dans respectivement le premier et le quatrième bulletin que « la révolution a forcé l'évolution »³⁵ ou qu'il s'agit d'une « évolution, réforme forcées, si vous voulez, mais révolution quand même »³⁶. Chaque fois que la révolution – rupture par définition radicale – est invoquée, elle se joint d'autres dénominateurs, qui font référence à une racine sous-jacente (qui ne semble pas être touchée) et relativisent de la sorte la radicalité : l'« évolution », le « renouvellement », la « régénération », ou, peut-être l'exemple le plus saillant, la « *Résurrection* ».

2. Une « hésitation » similaire se produit au niveau de l'acception de l'« internationalisme ». Avec la révolution russe de 1917 – et la phraséologie de Pansaers prouve à suffisance et à maintes reprises qu'il y souscrit – l'importance de la notion ne peut être sous-estimée. Dans la lignée de la

vague internationaliste, qui ne cessera de croître par après dans les différents courants et revues d'avant-garde, il annonce clairement la confraternité des nations ou la démolition des frontières étanches entre Flamands et Wallons ou entre d'autres peuples. Et pourtant, ici aussi, son internationalisme peut être dit *relatif*, dans la mesure où Pansaers le pense encore en termes nationaux. L'internationalisme ne rejette pas la nation, mais se greffe sur elle. Regardons de plus près l'alternance entre le point de vue nationaliste et internationaliste dans l'exemple suivant : « *Notre peuple* nous apporte son industrie, donnons-*lui* une culture de valeur cosmopolite. Faisons de la Wallonie ce que la Belgique aurait dû réaliser – un boulevard *international*, où toutes les races se croisent et se mesurent confraternellement dans le domaine intellectuel et artistique »³⁷. Le national et l'international alternent, certes, mais il y a plus. Il semble que la finalité de l'internationalisme réside dans le déploiement illimité de la propre individualité wallonne, dont une attitude cosmopolite fait partie intégrante. Par cette différence hiérarchique, il devient clair qu'il ne peut être question d'une dissolution des cloisons nationalistes, aboutissant ainsi à une communauté plus englobante. Le cosmopolitisme, tel que l'entend Pansaers, ne lève pas le national (dans un sens hégélien), mais le (re)formule en termes inter-nationalistes. L'art, tout en restant wallon, acquiert une valeur cosmopolite, lorsqu'il se mue en *exemplum* pour d'autres nations. Pansaers reformule ici un des clichés sur la Belgique, traditionnellement vue comme un carrefour de l'occident, un balcon sur l'Europe, un lieu où convergent l'esprit germanique et roman³⁸, etc. Bref, prenant encore en compte que, selon Marc Dachy, « l'enjeu du supranationalisme contre le nationalisme sera en permanence au cœur du combat des avant-gardes post-futuristes »³⁹, la position de Pansaers peut à juste titre être qualifié d'*internationale*.

Finalement, notre hypothèse est encore corroborée par un témoignage de Pansaers lui-même, dans lequel il avance qu'il ne rejette pas le nationalisme en tant que tel. Par contre, c'est plutôt l'épithète belge qui lui pose plus de problèmes : « Que sais-je, disait-il, si j'avais été d'un autre pays, peut-être eussé-je été nationaliste : mais nationaliste belge. Il n'y a

³⁷ Clément Pansaers, « Bulletin politique », in : *Résurrection*, 2, 1917, 76-80, ici 79. Nous soulignons.

³⁸ La question de l'inter- ou supra-nationalisme connaîtra une suite dans plusieurs revues (néerlandophones et francophones) d'après-guerre qui, comme *Résurrection*, s'inscrivent toutes dans ce sillage internationaliste et pacifiste (comme *L'Art libre*, *Lumière*, *Rainette*, etc.). Notons toutefois que Pansaers rejette explicitement la catégorie de « race », qui reste néanmoins omniprésente dans d'autres revues comme *L'Art libre* par exemple.

³⁹ Marc Dachy, « Meeting pansarétien », in : *Plein Chant*, 39-40, 1988, 15-68, ici 26.

³² Clément Pansaers, « Bulletin politique », in : *Résurrection*, 1, 1917, 37-9, ici 39. Nous soulignons.

³³ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles 1998, 118.

³⁴ Pansaers, « Bulletin politique », 38.

³⁵ Pansaers, « Bulletin politique », 38.

³⁶ Clément Pansaers, « Bulletin politique », in : *Résurrection*, 4, 1918, 4, 159-60, ici 159.

pas de mot plus ridicule que le mot belge. Observez la figure d'un enfant qui ne l'a jamais entendu et dites *belge*. Il rit, il rit aux éclats. Je parie tout ce qu'on veut qu'il rit »⁴⁰.

Conclusion provisoire

Des péripéties et avatars du dialogue belgo-allemand exposés ici, il serait possible de tirer des conclusions de portée plus générale. On insistera d'abord sur l'importance certaine du facteur générationnel, qu'il serait possible d'envisager en termes sociologiques. Selon une stratégie d'entente connue, les jeunes « meneurs » des avant-gardes comme Pansaers ou Van Ostaïen se dressent contre les aînés pour prendre position dans le champ. Pour ce faire, ils n'hésitent pas à avoir recours à un discours identitaire nouveau, partie intégrante de la « régénération » souhaitée. C'est bien cet élan de nature esthétique qui conditionne toute considération politique des nouveaux passeurs, pas l'inverse. Mais aux yeux du monde extérieur, le malentendu est évidemment total et, lorsque la guerre radicalise et instrumentalise toute approche identitaire, on ne retient que leur manque de patriotisme.

Par ailleurs, on devrait pouvoir à l'avenir oser la comparaison avec d'autres avant-gardes « périphériques » (pays nordiques et de l'Europe de l'est) des grandes nations culturelles, ces dernières se distinguant par un mouvement ambivalent caractéristique dans leur rapport aux premières, entre la générosité d'une ouverture cosmopolite et le souci plus ou moins latent d'assimilation.

Historizing Modern Art: The "Difficult" Names

Irina Genova (New Bulgarian University)

This article focuses on how the paradigms of art history, which have been current until recently, have tended to marginalize artists with a heterogeneous and multifaceted identity. I am specifically interested in the difficulties of including in a historical narrative – both of the European avant-gardes and of Bulgarian art – the names and works of artists Georges Papazoff (who was closely related to surrealism) and Nicolay Dulgieroff (who for a while joined the Italian futurists in Turin). These two Bulgarian artists, I aim to show, led a nomadic life and worked in various regions in Europe, thereby acquiring a multicultural and multi-regional identity. As a result, their names have gone missing in histories of art, both in their adoptive motherland, in the artistic milieu where an essential part of their work was developed, and in the histories of art in their place of origin, in the places where they came from, where they made their first appearance and to which they sometimes returned for exhibitions and lectures.

Georges Papazoff (1894-1972) studied architecture and park design in Prague. He visited, during a stay in Munich in 1918, the studio of Hans Hofmann, an expressionist at that time and one of the founders of abstract expressionism in the US during the 1930s.¹ In Hofmann's studio he met Hans Reichel and other young artists and future protagonists of the avant-garde. His next "stop" was Vienna in 1920-1922. After that, in 1923, he went to Berlin, where he met Oskar Kokoschka² and participated in the November Group Exhibition showing his work *Pferde* (Horses).³ The young artist also spent a few months in Switzerland, where he met Paul Klee, and settled finally in Paris, from 1924 onward, with frequent re-

¹ See Cynthia Goodman, *Hans Hofmann*, München 1991.

² Later on, in 1935, Oskar Kokoschka wrote an introduction in a catalogue for one of Papazoff's exhibitions. See *Изложба Паназон. Камалар*, 6-28. X. 1935, Галерия КООП, София, 1-2.

³ Grosse Berliner Kunstausstellung 1923. Katalog-Nr. 1298 *Pferde*, Saal-Nr. 27.

⁴⁰ Cité dans Aragon, « Clément Pansaers », in: *Plain Chant*, 39-40, 1988, 5-13, ici 9. Dans les bulletins politiques, il exprime la même idée, selon laquelle la Belgique est trop restreinte (« la petite vérité belge ») pour être significative ou pour s'en faire.