



HAL
open science

L'ART MODERNE À L'ÉPREUVE DU NAZISME : HISTORIOGRAPHIE CRITIQUE DE SA RÉCEPTION (1945-2015)

Jeanne-Marie Portevin

► **To cite this version:**

Jeanne-Marie Portevin. L'ART MODERNE À L'ÉPREUVE DU NAZISME : HISTORIOGRAPHIE CRITIQUE DE SA RÉCEPTION (1945-2015). Art et histoire de l'art. Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2016. Français. NNT: . tel-04318369

HAL Id: tel-04318369

<https://hal.science/tel-04318369>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

École Doctorale 441 Histoire de l'art | Centre de recherche HiCSA
(EA 4100 Histoire culturelle et sociale des arts)

Jeanne-Marie PORTEVIN

L'ART MODERNE À L'ÉPREUVE DU NAZISME :
HISTORIOGRAPHIE CRITIQUE DE SA RÉCEPTION
(1945-2015)

Thèse de doctorat en Histoire de l'art dirigée par Marina VANCI-PERAHIM

soutenue le 03 décembre 2016

volume 1

Jury: Alexandre Kostka, président, Philippe Dagen, Dominique Jarrasé, Marina Vanci-Perahim

RÉSUMÉ

Nombreux sont les ouvrages - et ce dans tous les domaines du savoir - qui traitent de l'Allemagne nationale-socialiste. Depuis 1947, et le livre d'Adolf Behne (*Entartete Kunst*), le sort des artistes dans le Troisième Reich suscite l'intérêt, si ce n'est la compassion, des historiens de l'art. Néanmoins, seuls les persécutés, ceux que le régime nazi avait taxé de "dégénérés", retiennent l'attention, célébrés comme autant de héros. Ce sont eux qui vont être appelés par les Alliés pour "décontaminer" un peuple tout entier corrompu par douze ans de dictature, et racheter la faute.

C'est précisément l'histoire de cette image de l'artiste, tantôt qualifié de « dégénéré », tantôt d' « émigré intérieur », que nous retraçons, de la fin de la Seconde Guerre mondiale à nos jours. Si les publications et expositions consacrées à l'art moderne à l'époque nazie sont nombreuses, jamais, en effet, le travail de mise en perspective des propos sur ce sujet n'avait été fait. Articulés en un récit cohérent, capable de rendre compte des changements d'appréciation sur le temps long du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, ces derniers rendent compte des contradictions parfois manifestes d'une monographie à l'autre qu'il faut élucider, et permettent de mettre à jour des manières de penser et de voir, conditionnées par un horizon d'attente en constante mutation. Replacés dans un contexte politique et social, associés à des changements de mentalités, ces discours, problématisés et hiérarchisés, écrivent en filigranes une histoire de l'art au XX^e siècle et nous obligent à réfléchir sur la place, le sens de l'art, et l'image de l'artiste.

Mots clés

Emigration intérieure

National-socialisme

Critique

Historiographie

Modern Art to the test of Nazism: Critical historiography of his reception (1945-2015) : Critical historiography of its reception (1945-2015)

ABSTRACT

There are numerous publications in all areas of knowledge covering Nazi Germany. Since 1947 and the book by Adolf Behne (Entartete Kunst), the fate of the Artist in the Third Reich has sparked interest, even compassion, of Art Historians. Nevertheless, only those persecuted by the Nazi Regime, labelled « Degenerate », are celebrated as heroes.

These artists would be the ones called on by the Allies to « decontaminate » and pay back the crimes of an entire nation corrupted by twelve years of dictatorship. It is precisely the evolution of the image of these artists, described as « degenerate » or sometimes « inner emigrants », that I am retracing from the end of World War II until today.

Despite a huge amount of publications and exhibitions about Modern Art from the Nazi era, the discourses on this subject have never been put into perspective.

When presented chronologically and in a thorough manner, they show the evolution of how the subject was viewed between 1945 and 2015, conditioned by a constantly changing horizon of expectations. Seen in political and social context, these discourses create a 20th century history of Art and invite us to think about the meaning of the Art and the image of the artist.

Key Words

Inner Emigration

National Socialism

Critique

Historiography

Centre de recherche HiCSA
(EA 4100 Histoire culturelle et sociale des arts)
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Galerie Colbert
2, rue Vivienne
75002 PARIS

A Axelle, Dimitri, Léonard et Maximilien

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Marina Vanci-Perahim qui a accepté de diriger mes recherches et m'a soutenue sans faillir tout au long de ces années, partageant son érudition, son regard juste et acéré.

C'est à son contact et à celui de Catherine Wermester que mon esprit d'historienne de l'art s'est formé.

Que cette dernière trouve ici l'expression de ma profonde reconnaissance. Spécialiste de l'art allemand, elle m'a ouvert, la première, la porte sur ce monde. Elle m'a accompagnée tout au long de ce travail avec bienveillance et une élégante générosité.

Tous mes remerciements vont également à Bertrand Tillier, professeur d'histoire à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne qui, régulièrement, m'a apporté son aide.

Merci à Zinaïda Polimenova, colonne vertébrale de l'Ecole doctorale, pour ses encouragements et son soutien indéfectible.

Je tiens à remercier également *l'Akademie der Künste* de Berlin de m'avoir facilité l'accès aux archives de Hans et Lea Grundig.

Que mon mari, mes parents, enfants, amies et amis soient remerciés. Je suis tout particulièrement redevable à ma sœur Camille Portevin qui m'a fait don de ses talents de graphiste professionnelle, à Céline Maussang, Marie-José Portevin, Joëlle Le Mouël pour leur relecture patiente et Claire Corbillé pour avoir traduit en anglais le résumé de ma thèse.

Je tiens enfin à remercier les membres du jury qui ont accepté d'examiner cette thèse.

SOMMAIRE

Sigles employésp.16

Introductionp.18

CHAPITRE 1	1945-1963 : le temps des héros
-------------------	--------------------------------

A 1945-1948 : Les artistes modernes, héros du jour dans l'Allemagne occupéep.34

1 L'ivresse de l'artp.34

1.1 Reconstruction et dénazification : un statut particulier pour l'artiste.....p.34

1.2 La rééducation et le rachat des fautes : l'art moderne comme remède.....p.57

1.2.1 L'Expressionnisme comme héritage.....p.60

1.2.2 Un seul critère : l'autonomie de l'art.....p.82

1.2.3 L'artiste, ce hérosp.84

1.2.4 Étude de cas : Emil Nolde et Wilhelm Furtwänglerp.109

1.3 La reconstruction du champ culturelp.117

1.3.1 Qui ?.....p.118

1.3.2 Quoi ?.....p.123

1.3.3 Comment ?.....p.142

2 La querelle de « l'émigration intérieure »p.144

2.1 Genèsep.144

2.2 Une migration à l'intérieur du paysp.152

2.3 Une migration à l'intérieur de soip.159

B	1949-1963 : Une génération d'artistes vue des deux Allemagnes	p.172
	1 Des antifascistes sans œuvres en RDA.....	p.172
	1.1 Des artistes antifascistes.....	p.172
	1.2 Art socialiste vs art «dégénéré».....	p.185
	1.2.1 Des artistes de nouveau attaqués.....	p.185
	1.2.2 Haro sur l'allégorie.....	p.189
	2 1949-1963 en RFA : abstraction vs figuration, glorification et hommages paradoxaux.....	p.199
	2.1 L'art pour l'art.....	p.199
	2.2 Un art sans mémoire.....	p.205
	2.3 Un art de l'émigration intérieure.....	p.207
C	Un point sur les carrières et les réputations	p.215
	1 Anton Räderscheidt.....	p.215
	1.1 Un peintre en exil.....	p.215
	1.2 Le retour du fils prodigue.....	p.221
	2 Otto Dix.....	p.225
	2.1 Un peintre-monument.....	p.225
	2.2 Le soupçon et la critique.....	p.231
	2.3 Une reconnaissance sous forme de patrimonialisation.....	p.240
	3 Hans et Lea Grundig.....	p.243
	3.1 Des artistes communistes.....	p.243
	3.2 Une moisson d'honneurs.....	p.250
	3.3 Un art de nouveau «dégénéré».....	p.252
	3.4 De nouveaux hommages.....	p.256

A La fin du refus de l'héritage**et la réintégration patrimoniale en RDA** p.265

1 Une histoire est-allemande du réalisme p.266

1.1 L'intégration des avant-gardes p.267

1.2 Un « Réalisme de conception » (Fernand Léger) p.273

1.2.1 L'autoportrait, un genre idéal p.277

1.2.2 L'artiste en Christ et la citation des maîtres anciens p.283

2 L'antifascisme : un argument irrécusable p.316

3 Le culte des héros p.321

3.1 Une histoire de l'art hagiographique p.321

3.2 L'exemple de Hans et Lea Grundig p.322

B Des témoins aux chercheurs : une nouvelle génération**passé l'histoire à la loupe** p.325

1 Devoir de mémoire p.325

1.1 Naissance d'une *Erinnerungskultur* p.326

1.2 « La banalité du mal » (Hannah Arendt) p.331

1.3 Permis d'hériter p.333

2 L'heure des comptes p.337

2.1 La réhabilitation du réalisme p.338

2.2 Une histoire de l'art sociale et critique p.342

2.3 Penser le singulier et la discontinuité p.353

3 L'émergence de la notion de résistance p.359

3.1 Un nouvel objet d'étude p.359

3.2 De l'existence d'un art(iste) résistant p.366

3.3 L'œuvre d'art comme résistance p.373

3.3.1 Sujet vs forme p.373

3.3.2 Masques et déguisements explicites p.381

3.4 La question du public p.393

4 Le devenir de l'émigration intérieure : une forme de *Resistenz* p.398

C	De l'hommage collectif aux réhabilitations individuelles	p.407
	1 Essai de typologie.....	p.407
	1.1 Partir.....	p.408
	1.1.1 Une position radicale.....	p.408
	1.1.2 De l'espoir à la désillusion	p.408
	1.2 Rester.....	p.410
	1.2.1 S'intégrer ?	p.410
	1.2.2 Évitement et non-engagement	p.423
	1.2.3 Reconversion.....	p.427
	1.2.4 L'armée comme échappatoire	p.429
	1.2.5 Emprisonnement et déportation	p.429
	2 Un cas limite : le Néo-romantisme et la peinture de paysage.....	p.430
	2.1 Franz Radziwill : un exemple d'opportunisme	p.437
	2.2 Le Parteigenosse (Pg) Alexander Kanoldt.....	p.446
	2.3 Georg Schrimpf et la peinture de paysage.....	p.450

A	Le grand déballage dans l'Allemagne réunifiée	p.462
1	Réunification et mondialisation.....	p.462
1.1	Une réunification au détriment des artistes est-allemands.....	p.462
1.2	L'internationalisation du sujet.....	p.464
2	L'ouverture des archives : la levée des tabous ?.....	p.465
2.1	Art et nazisme : un sujet pour une recherche scientifique dépassionnée.....	p.465
2.2	La multiplication des témoignages et des biographies : les limites d'un exercice.....	p.474
3	La fin de l'innocence ou « la fin du salut par l'image » (Eric Michaud).....	p.478
3.1	La disparition de l'art résistant.....	p.478
3.2	Retour sur l'immunité avant-gardiste.....	p.479
3.3	Pour une histoire de l'art nuancée : la fin du manichéisme.....	p.488
4	Quelques relectures.....	p.490
4.1	Franz Radziwill et Andreas Paul Weber réévalués par Olaf Peters et Claire Aslangul..	p.491
4.2	<i>Force aveugle</i> de Rudolf Schlichter relue par Günter Metken.....	p.501
4.3	L'œuvre d'art et son contexte : une question d'histoire de l'art.....	p.509
B	L'art dans l'histoire / l'histoire dans l'art	p.512
1	L'œuvre d'art comme témoignage historique.....	p.512
2	Une inflation allégorique.....	p.518
2.1	La perception du danger.....	p.521
2.2	L'art comme prophétie, l'artiste comme prophète.....	p.527
2.3	Les aléas d'un genre.....	p.531
3	Hors de l'histoire : l'art, un monde à part ?.....	p.534
	Conclusion	p.539
	Bibliographie	p.546
	Index des artistes cités	p.610

ANNEXES

I	BIOGRAPHIES DES ARTISTES CITÉS POUR LA PÉRIODE 1933-1945	p.5
II	LISTE DES EXPOSITIONS ENTRE 1933 ET 1945 PAR ARTISTE	p.30
III	TRADUCTIONS	p.74
1	Archives publiées	p.75
A	L'épuration des mondes de l'art.....	p.75
	1. Les artistes et l'Académie prussienne des arts : démissions et exclusions	p.75
	- Communiqué de Max Liebermann paru dans le Centralvereins-Zeitung, Berlin, 11 mai 1933	p.75
	- Lettre type envoyée aux derniers membres nommés à l'Académie prussienne des arts, 15 mai 1933	p.76
	- Réponse de Ludwig Gies, 19 mai 1933	p.78
	- Réponse de Renée Sintenis, 21 mai 1933.....	p.79
	- Réponse d'Emil Nolde, 18 mai 1933.....	p.80
	- Réponse de Karl Schmidt-Rottluff, 18 mai 1933	p.81
	- Réponse d'Otto Dix, 17 mai 1933	p.83
	- Réponse d'Ernst Ludwig Kirchner, 17 mai 1933.....	p.83
	- Lettre de l'Académie prussienne des arts au Ministre de la science, de l'art et de l'éducation du peuple, 3 mars 1934	p.85
	- Lettre d'Ernst Ludwig Kirchner à Georg Schumann, vice-président de l'Académie prussienne des arts, 12 juillet 1937.....	p.86
	- Lettre du président de l'Académie prussienne des arts au Ministre de la science, de l'éducation et de la formation du peuple, 13 juillet 1937.....	p.88
	- Lettre de la présidence de l'Académie prussienne des arts à Oskar Kokoschka, 20 juillet 1937	p.90
	- Lettre des avocats d'Ernst Barlach au vice-président de l'Académie prussienne des arts, 22 juillet 1937	p.92
	- Lettre de Christian Rohlf's au Président de l'Académie prussienne des arts, 24 août 1937.....	p.95

2. Évaluations politiques	p.97
- Käthe Kollwitz - Deuxième certificat de bonne conduite du NSDAP, 14 septembre 1937	p.97
- Évaluation politique d'Oskar Moll par le NSDAP, 30 mars 1936	p.98
- Évaluation politique de Max Pechstein par le NSDAP, direction régionale de Berlin, 25 juillet 1941	p.100
3. Des artistes emprisonnés	p.102
- Lettre de Hans Grundig, 17 mai 1936	p.102
- Lettre de Hans Grundig envoyée de prison, 7 juin 1938	p.103
- Lettre de Hans Grundig envoyée de prison, 13 juin 1938	p.106
- Extrait de l'autobiographie d'Auguste Lazar, à propos d'une rencontre avec Hans Grundig à la fin de l'année 1938	p.107
- Lettre de Hans Grundig envoyée du camp de concentration de Berlin-Lichterfelde, 29 août 1943	p.108
- Lettre de Hans Grundig envoyée du camp de concentration de Berlin-Lichterfelde, 2 avril 1944	p.109
- Lettre de Hans Grundig envoyée du camp de concentration de Berlin-Lichterfelde, 14 mai 1944	p.110
B Tentatives d'adaptation	p.112
- Lettre de Hermann Blumenthal au directeur régional de la Chambre des Beaux-arts du Reich à Berlin, Heinz Lederer, 4 novembre 1937 ..	p.112
- Lettre de Conrad Felixmüller au Ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande, section Art, 21 mars 1937	p.114
- Lettre manuscrite de Max Pechstein au Directeur régional de Berlin de la Chambre des Beaux-arts du Reich, 23 janvier 19[3]9	p.115
C Un cas limite : Atelieregemeinschaft Klosterstraße (1933-1943)	p.117
1. Revue de presse	p.117
- Jupp Müller-Martin, « La maison des 40 artistes. Chez les artisans de la Klosterstraße – Romantisme d'atelier au milieu de Berlin. La bohème est morte, vive le travail ! », <i>Berliner Lokalanzeiger</i> , 28 juillet 1935 (extrait)	p.117
- Anonyme (vraisemblablement Fritz Nemitz), « La communauté d'ateliers de la Klosterstraße. 42 artistes exposent », <i>Berliner Tageblatt</i> , 19 novembre 1936	p.118
- Robert Scholz, « La communauté d'ateliers de la Klosterstraße », <i>Kunst im Dritten Reich</i> , mai 1939	p.119

2. Documents officiels	p.120
- Convention de la communauté d'ateliers de la Klosterstraße [s.d.]	p.120
- Attribution des ateliers en novembre 1936 et en 1939	p.123
3. Correspondance	p.126
- Lettre de Gerhard Marcks à Werner Gilles, 15 mai 1933	p.126
- Lettre de Hermann Teuber à Alfred Willy Kunze, 14 septembre 1937 (extrait)	p.127
- Note de l'Oberinspektor Hilger, « Aide aux artistes », Ministère de l'éducation du peuple et de la propagande, adressée au directeur ministériel Dr. Ott, par l'intermédiaire de la personne en charge du dossier Herr Grensemann, 25 novembre 1939 (extrait).....	p.129
- Lettre d'Arno Breker à Hans Hinkel, secrétaire général de la Chambre de la culture du Reich pour les Beaux-arts, 15 janvier 1943.....	p.129
4. Récits	p.131
- Werner Heldt : à propos de Käthe Kollwitz, Pflingsten, 1947	p.131
- Hermann Teuber à Ottilie Kasper, le 8 février 1961	p.132
D Après 1945	p.134
- Lettre de Hans Grundig à Lea Grundig, 12 juillet 1946	p.134
- Lettre de Hans et Lea Grundig à Alfred Kurella, 24 juillet 1957	p.137
- Lettre de Lea Grundig à Alexander Abusch, Ministre de la culture de RDA, 27 avril 1959.....	p.140
2 Archives inédites	p.147
- Lettre signée Isis adressée à Hans Grundig, 1946.....	p.147
- Lettre de Hans Grundig à Leni Nitsche (Direction régionale de la SED – Culture et Éducation), 25 novembre 1946.....	p.149
- Lettre de Hans Grundig à Leni Nietzsche (Direction régionale de la SED – Culture et Éducation), 5 décembre 1946	p.151
- Lettre de Hans Grundig à l'Union culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne, 10 octobre 1947	p.153
IV INTERVIEW DE GISÈLE RÄDERSCHIEDT	p.157

SIGLES EMPLOYÉS

ARBKD *Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands* (Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne), souvent désignée sous le nom d'Asso. Fondée en 1928 à Berlin, elle s'étend ensuite à Dresde, Düsseldorf, Hambourg, Cologne et Leipzig.

DAZ *Deutsche Allgemeine Zeitung*. Journal allemand qui paraît de 1861 à 1945 à Berlin.

DKP *Deutsche Kommunistische Partei* (Parti communiste allemand). Fondé en 1968 en RFA.

FDGB *Freie Deutsche Gewerkschaftsbund*. Syndicat des salariés de la République démocratique allemande

KDF *Kraft durch Freude* (La force par la joie). Organisation créée par Robert Ley. Elle prend pour modèle l'organisation *Dopolavoro* (Après le travail) fondée en 1925 dans l'Italie fasciste.

KPD *Kommunistische Partei Deutschlands* (Parti communiste d'Allemagne). Fondé en 1918.

MFA&A *Monuments, Fine Arts, and Archives* (Monuments, Beaux-arts et archives). Programme des armées alliées plus connu sous le nom de « *Monuments men* ».

MoMA *Museum of Modern Art* (Musée d'art moderne à New York).

NGKB *Neue Gesellschaft für Bildenden Kunst* (Nouvelle société pour l'art). Fondée en 1969.

NSDAP *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Parti national-socialiste des travailleurs allemands). Fondé en 1920.

RDA République démocratique allemande (*Deutsche Demokratische Republik* ou DDR).

RFA République fédérale d'Allemagne (*Bundesrepublik Deutschland* ou BRD).

RKdbK *Reichskammer der bildenden Künste* (Chambre des Beaux-arts du Reich).

SBZ *Sowjetische Besatzungszone* (Zone d'occupation soviétique)

SED *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (Parti socialiste unifié d'Allemagne). Parti communiste en pouvoir dans la

République démocratique allemande, né de la fusion imposée du parti socialiste (SPD) et du parti communiste (KPD).

SMAD *Sowjetische Militäradministration in Deutschland* (Administration militaire soviétique en Allemagne)

SPD *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Parti social-démocrate d'Allemagne). Fondé en 1875 sous le signe SAP, renommé en 1890.

ZK *Zentralkomitee* (Comité central du SED).

INTRODUCTION

« Certes, au début de la période de terreur, les premiers adeptes du nouveau régime de violence, le régime hitlérien, avaient été clairement identifiables ; très vite cependant, le mal s'était étendu, très vite, des millions d'individus s'étaient trouvés impliqués dans la faute ; et les innombrables crimes individuels en action ou en abstention qui constituaient le quotidien de la tyrannie confirmèrent bientôt la responsabilité entière des mensonges proférés par les premiers coupables. »¹

Ce que Günther Anders écrit en 1961 dans la biographie qu'il consacre à George Grosz n'exclut pas les artistes qui restèrent en Allemagne à l'époque du Troisième Reich. Comment aurait-il pu en être autrement ? En effet, et ainsi que l'a amplement démontré l'ouvrage pionnier de Hildegard Brenner², ce groupe particulier ne pouvait, quel que soit son projet, exister socialement sans l'aval des maîtres du moment. Pour exposer, et, en amont, acheter du matériel, il fallait avoir la carte de la Chambre de la culture du Reich. A l'époque de sa fondation, en novembre 1933, tous les artistes appartenant à une association professionnelle avaient été automatiquement intégrés. Le tri, la sélection viendraient plus tard, régulièrement réitérés, pour séparer le bon grain de l'ivraie. Si le cas des artistes juifs et communistes était clair, discerner les fiables des non fiables était plus compliqué. Au départ, pour faire accepter le nouveau système qui constituait une régression inédite au regard du fonctionnement du monde de l'art au début du XX^e siècle, des artistes reconnus et choisis pour leur innocuité supposée avaient été placés à la tête des différentes chambres qui composaient la Chambre. Ainsi, pour les arts plastiques, le choix s'était porté sur Franz Lenk, peintre de paysage et de nature morte qui correspondait à l'expression la plus traditionnelle de ce que l'on appelait la Nouvelle Objectivité, avant de parler de « nouveau romantisme », et

¹ Günther Anders, *George Grosz*, traduit de l'allemand par Catherine Wermester, Paris, Allia, 2005, p.64.

² Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme* [1963], traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, F. Maspero, 1980, p.9.

qui pouvait se targuer d'une carrière honorable. Il avait accepté la charge sans trop se faire prier. Plus tard, après qu'il eut démissionné, sous la pression sans doute, Lenk avait justifié son acte en arguant, qu'à cette place, il lui était loisible de défendre ses collègues. Parmi ces derniers, figurait Otto Dix avec lequel il avait exposé des peintures de paysages en 1935 à la galerie Nierendorf. Dix, précisément, appartenait au groupe des artistes dont une partie des nazis se demandaient quel sort leur réserver. Peintre exceptionnel dont l'art s'était considérablement assagi à la fin des années 1920, il avait bénéficié d'un article élogieux dans la revue *Die Kunst* en 1935³. L'auteur s'y félicitait que, suivant les bons conseils de son ami, c'est-à-dire Franz Lenk, l'artiste qu'il rangeait parmi « les plus doués » « ait pris pied sur un nouveau sol »⁴. Au même moment, la discussion sur l'opportunité d'intégrer ou non les expressionnistes au grand projet battait son plein. Parmi leurs zéloteurs se trouvait Joseph Goebbels. Comme on sait⁵ il ne devait pas avoir gain de cause. Alfred Rosenberg pour qui l'art devait être à l'image de la race et avait lui aussi l'oreille de Hitler dont il partageait les conceptions en matière d'art, allait trancher la question. Au reste, le conseiller zélé avait attiré l'attention du Führer sur l'indulgence coupable de la Chambre et, dès 1935 « l'auto-administration de l'art par des artistes compétents »⁶ avait fait long feu. Désormais, ce seraient des nazis de longue date, et parfaitement « fiables » pour reprendre la terminologie de l'époque, qui se chargeraient de cette tâche. Organisée en 1937, l'exposition « *Art dégénéré* » achèverait le processus et tracerait une ligne qui se voulait désormais nette entre les « artistes allemands » et les autres.

Cette version des événements n'est pas fautive mais elle ne tient pas compte d'un nombre incalculable d'exceptions, typique, au reste, des États totalitaires. Dans les faits, les frontières furent en effet plus floues.

³ D'abord titrée *Die Kunst für alle* (L'art pour tous), la revue commence à paraître en 1885, éditée par Bruckmann à Munich. Elle demeure pendant plusieurs décennies une publication influente. Fusionnée avec *Die Dekorative Kunst* (L'art décoratif), elle prend à partir de 1899-1900 le titre de *Die Kunst. Monatsheft für freie und angewandte Kunst* (L'art. Revue mensuelle d'art libéral et appliqué). Elle paraît jusqu'en 1944.

⁴ Cité et traduit par Catherine Wermester in : « Les paysages d'Otto Dix à l'époque du Troisième Reich : jalons d'une réception », *Lire, voir entendre : la réception des objets médiatiques*, Actes du colloque « La réception des objets médiatiques, XIX^e-XX^e siècles », Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 24, 25 et 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.152.

⁵ Voir *infra* p.64 et suiv.

⁶ Hildegard Brenner, *op. cit.*, p.98.

Si Dix, pour nous en tenir à cet exemple, fait partie des réprouvés, en raison surtout de ses peintures et gravures consacrées à la Première Guerre mondiale et à la « femme allemande », il ne cesse cependant pas de peindre, vendant même des tableaux à des dignitaires nazis. C'est à Hemmenhofen, au bord du Lac de Constance, où il s'est retiré, jugeant Dresde désormais trop dangereux pour lui, qu'il reçoit la visite de Ribbentrop. Le ministre des affaires extérieures du Reich commande discrètement en 1942 des portraits de sa famille au peintre qui figure pourtant en bonne place parmi les artistes « dégénérés ». Dix accepte de peindre les enfants, refusant en revanche - courageusement - de faire le portrait des parents. L'épisode dont on imagine aisément à quel point il fut pénible pour Dix, contraint par ailleurs d'assurer sa propre subsistance et celle de sa famille, a été rapporté en 1972 par Arno Breker, largement réhabilité après-guerre en RFA, ainsi qu'en témoignent les monuments publics qu'il réalisa après 1945, sur commande. Le sculpteur, que le Führer avait élevé au rang d'artiste préféré, écrivait ainsi, témoignant d'une interprétation pour le moins perverse des faits : « Même au sommet de la direction officielle, il se trouvait de courageux défenseurs de leur positions personnelles. Le ministre des affaires extérieures du Reich von Ribbentrop fit ainsi peindre ses enfants par Otto Dix. D'autres peintures du même artiste étaient accrochées aux murs » où, selon Breker, figuraient des œuvres de Radziwill, autre artiste « réprouvé » (sic) par le régime...⁷

Aujourd'hui, rares sont les artistes reconnus à propos desquels on ne pourrait pas raconter d'anecdotes similaires ou comparables. Or ces dernières restèrent longtemps tues et il faudra attendre jusqu'aux années 1990 pour qu'un passé exhumé une première fois dans les années 1960, soit examiné à l'aune des parcours individuels. Notre travail qui rend compte des récits successifs construits à propos des artistes « émigrés de l'intérieur » - formule commode dont l'histoire sera retracée ici - développe une analyse chronologique divisée en trois chapitres. Si les

⁷ *“Selbst in der offiziellen Führungsspitze gab es mutige Verfechter ihrer persönlichen Einstellung. Reichsaussenminister von Ribbentrop ließ seine Kinder von Otto Dix malen? Andere Gemälde des gleichen Künstlers hingen an den Wänden.“; „verfemte Radziwill“; Arno Breker, Im Strahlungsfeld der Ereignisse : Leben und Wirken eines Künstlers, Porträts, Begegnungen, Schicksale, Preussisch Oldendorf : K.W. Schütz, 1972, p. 134.*

dates retenues correspondent à des changements politiques, c'est surtout d'une histoire de l'art au XX^e siècle qu'il s'agit.

A chacune des périodes, des ouvrages d'historiens de l'art ont fait date. Au cours de la première qui s'achève en 1949, ceux d'Adolf Behne et Paul Ortwin Rabe, respectivement publiés en 1947 et en 1949⁸, et consacrés au sort des artistes modernes à l'époque de la dictature, soutiennent la thèse du martyr exemplaire. Plus persécutés selon eux que les exilés, ceux qui sont restés en Allemagne sont, en raison de leur moralité même, les premiers à devoir bénéficier d'une réhabilitation entière. Gardiens de l'idéal humaniste, ils sont autant de héros rédempteurs d'un peuple bafoué. Dès 1945, les Alliés confient aux artistes rangés en 1937 parmi les « dégénérés » la tâche écrasante de sauver des Allemands corrompus par la dictature, les soviétiques pour qu'ils les rééduquent, les autres, pour qu'ils les décontaminent et les libèrent du poison nazi.

Nous examinerons d'abord l'action menée par les Alliés pour faire renaître la vie culturelle en Allemagne. Si ici comme ailleurs, il s'agit de dénazifier selon des procédures dont nous exposerons les aspects spécifiques, il importe aussi de reconstituer une administration culturelle, de rouvrir et réhabiliter les musées fermés ou détruits, récoler les collections dispersées. Nous montrerons qui, parmi les artistes actifs à l'époque de Weimar, est sollicité pour prendre la direction des écoles d'art, et sur quels critères. Nous nous attarderons enfin sur le programme des conférences et des expositions. Très nombreuses, ces dernières qui participent de l'entreprise générale de réparation, sont aussi organisées en direction du public. Ainsi donnent-elles lieu à des enquêtes destinées à mesurer leur impact.

Fondé sur le dépouillement systématique de revues publiées dans les différentes zones d'occupations, de correspondances d'artistes, inédites pour certaines, ce premier chapitre entend poser le décor de la réception des artistes « dégénérés » dans les années qui suivent immédiatement la capitulation allemande.

⁸ Adolf Behne, *Entartete Kunst*, Berlin, Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1947, et Paul Ortwin Rabe, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hambourg, Verlag Gebr. Mann, 1949.

1949, date de la séparation des deux Allemagnes en Etats distincts, constitue une césure majeure. En République démocratique allemande, les artistes de Weimar qui s'étaient engagés d'une façon ou d'une autre en faveur de l'idée communiste sont fêtés comme autant d'antifascistes et de résistants. La plupart bénéficient d'un traitement particulier qui les distinguent des citoyens ordinaires, tant au plan de leur statut, que de leurs conditions économiques. Ces dernières qui concernent la vie quotidienne, s'accompagnent d'achats et de financements directs ou indirects. De la même manière, la reconnaissance symbolique s'exerce à plein, matérialisée par des médailles et autres distinctions honorifiques. Dès le début des années 1950 cependant, leurs œuvres, d'abord soumises à une interprétation politiques, disparaissent progressivement de la vie publique. Jugées trop *pessimistes*, pour reprendre la terminologie du nouvel Etat, elles contreviennent à l'idée d'un nouveau départ et du discours dominant de l'avenir radieux auquel la RDA est promise. Plus fondamentalement, elles font figure de contre-exemple dans le débat initié dès 1948 et repris en 1951 d'une façon autrement plus coercitive. Ainsi, les héros exemplaires deviennent-ils les auteurs d'œuvres indésirables. L'idée, développée dès 1948, d'une dégénérescence de l'art comme conséquence du formalisme, devient un lieu commun. De la même façon, l'allégorie dont les artistes avaient fait un large usage à l'époque nazie est violemment rejetée pour son élitisme.

En République fédérale d'Allemagne, la reprise, même indirecte, dans la mesure où il est attesté avant 1933⁹, d'un vocabulaire lié dans l'esprit de tous au Troisième Reich, alimente la propagande anticommuniste. Par contraste, l'art véritable y est défini comme strictement éloigné du politique. A cet égard, la première *documenta*, organisée en 1955, et qui met à l'honneur l'art du XX^e siècle avant 1933, ne doit pas faire illusion. L'exposition, en effet, obéit surtout au désir de renouer les liens rompus avec l'histoire de l'art du début du siècle. Dans le même temps cependant, elle revêt un caractère avant tout historiographique qui rend hommage à une génération de peintres mis au ban, mais les relègue aussi dans un temps révolu. Le nouveau départ de la RFA, largement impulsé par les Etats-Unis, s'incarne dans l'art abstrait.

⁹ L'auteure remercie Catherine Wermester qui a attiré son attention sur la présence de cette terminologie dans l'ouvrage de Wieland Herzfelde, *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus* publié au Malik Verlag, à Berlin, en 1921.

Réputé indépendant des conditions historiques, politiques et économiques, il est érigé en symbole de liberté absolue. Vecteur du retour de l'art allemand et de l'Allemagne sur la scène internationale, il permet de rompre avec un passé encombrant. En cela, il est aussi parfaitement compatible avec la politique intérieure de l'Allemagne fédérale. L'ère Adenauer est en effet marquée par un désir de « laisser le passé au passé »¹⁰. L'amnistie générale, actualisée par les lois de 1949 et 1954 et souvent interprétée comme « amnésie générale »¹¹, permet le retour d'artistes, mais aussi de politiques et de professionnels de tous corps frappés d'opprobre en 1945 parce qu'ils s'étaient compromis dans l'Allemagne nazie.

Pour les artistes « dégénérés », cette conception de l'art n'est pas sans conséquence. L'art expressionniste, surreprésenté par ailleurs dans l'exposition infamante et qui, depuis 1945 fait figure de victime par excellence, devient le seul acceptable. Quant aux artistes néo-objectifs et véristes de Weimar, ceux-là même qui avaient reproché aux expressionnistes leurs préoccupations essentiellement formelles, font l'objet d'une relecture. Par un retournement spectaculaire, les peintres figuratifs critiques des années 1920, lesquels avaient prétendu produire un art politique, sont confondus avec les tenants du Réalisme socialiste. Se fondant sur l'exigence, manifeste chez ces derniers, de produire un art d'Etat, une partie de la critique ouest-allemande découvre des points de contact entre l'art vériste et l'art nazi. Mais, fondamentalement, c'est tout l'art figuratif qui est mis en question. Ici aussi pourtant, la dissociation entre œuvres et artistes joue. Si les premières sont constamment mises en question, voire dénigrées, leurs auteurs, qualifiés d'« émigrés intérieurs » font figure de vrais patriotes, par opposition aux artistes qui avaient quitté l'Allemagne dès 1933 ou dans les années suivantes. D'une certaine manière, le traitement indifférencié dont ils sont l'objet, et ce quel qu'ait été leur comportement à l'époque du III^e

¹⁰ Cité par Alfred Wahl, *La Seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, p.275.

¹¹ Hélène Miard-Delacroix, « Amnésie, amnistie, mémoire : la jeune République fédérale d'Allemagne des années cinquante face au passé nazi », *La mémoire*, Actes du 35^{ème} congrès annuel de l'AGES (Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur), Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 23-25 mai 2002, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p.169-179.

Reich, dédouane l'ensemble des Allemands. Par ailleurs, le succès de cette dénomination tient aussi à sa compatibilité potentielle avec la conception désormais dominante de l'art véritable comme activité totalement autonome par rapport au monde extérieur. Ainsi, l'adjectif « intérieur » est-il le plus souvent rapporté à l'intériorité plus que considéré dans son acception géographique. Nous nous attacherons à montrer dans les pages qui suivent que l'appréhension sans nuance de ce groupe hétérogène n'est pas sans soulever quelques protestations dans les rangs du *Künstlerbund*, principale organisation professionnelle à cette époque.

En conclusion de ce chapitre, et pour mesurer l'impact sur le parcours des artistes, à l'Est, comme à l'Ouest, de ces diverses appréciations et discours idéologiques, nous livrerons les résultats d'études de cas. Ainsi avons-nous choisi d'observer les carrières de quatre artistes au cours de cette période. Le premier est Anton Räderscheidt qui quitta l'Allemagne en 1935, mais revint en 1949, à Cologne - ville où il était né et s'était rendu célèbre dans les années 1920. L'indifférence à laquelle il fit face à son retour, est exemplaire du sort réservé aux exilés. De plus, on mesure avec lui l'importance des réseaux artistiques dans la construction des carrières. Dans son cas précis, les trois critiques qui avaient joué un rôle déterminant dans sa reconnaissance étaient Will Grohmann, Franz Roh et Paul Westheim. Mais Grohmann et Roh défendaient maintenant l'abstraction et, dans le même temps, œuvraient à la réhabilitation de l'expressionnisme. Quant à Paul Westheim, il était toujours, à cette date, exilé au Mexique. Enfin, toutes ses œuvres de la période de Weimar et celles réalisées lors de son exil en France, avaient été détruites ou étaient considérées comme disparues. Le destin qui lui fut réservé éclaira pour partie celui dont bénéficia Dix. Ce dernier n'avait jamais quitté l'Allemagne, sauf quand il fut incorporé au *Volksturm*, en 1945, et retenu comme prisonnier en France d'où il revint en 1946. Même si une part de ses œuvres avait été détruite, beaucoup, mises à l'abri des bombardements et des déprédations, avaient survécu à la guerre. Il pouvait, de plus, compter sur l'aide de critiques influents comme Fritz Löffler à l'Est, et, à l'Ouest, Otto Conzelmann qui lui consacrerait en 1959 une monographie publiée à Hanovre. Surtout, il était identifié par les Alliés comme artiste d'envergure. Omniprésent au lendemain de la guerre, il disparaîtrait peu à peu d'une scène désormais occupée par les

abstrait à l'Ouest, et par un réalisme critique optimiste à l'Est. Honoré et distingué dans les deux Allemagnes à partir de la fin des années 1950, présent dans les grands musées, bien que toujours en exercice, il ne fait pas partie des artistes actuels.

Le cas des époux Grundig intéresse exclusivement la RDA. Militants communistes, membres du parti depuis 1926, résistants au nazisme, ils sont a priori des figures idéales de la reconstruction. Mais eux aussi feront les frais d'une attitude qualifiée par Lothar Fischer parlant de Dix, de « schizophrène¹² ». Honorés de maintes manières pour leur droiture morale et leur engagement, ils sont dans le même temps critiqués avec virulence et victimes de la campagne contre le formalisme en art.

La période qui suit, va de 1963, date de la fin de l'ère Adenauer à l'Ouest et du début d'une brève période de détente culturelle à l'Est, à la suite de la construction du mur, jusqu'à sa chute, en 1989. En RDA, cette longue période est marquée par une succession de petites avancées, suivies de longues périodes de recul. La discussion à propos de la nécessité du maintien de l'hégémonie réaliste socialiste bénéficie ponctuellement aux artistes réalistes des années 1920, et, dans une moindre mesure, aux expressionnistes. Sous couvert de constituer une histoire de l'art marxiste, les historiens de l'art, soutenus le plus souvent par les artistes encore vivants, intègrent l'art prolétarien-révolutionnaire ou à connotation sociale produit dans la seconde moitié de la République de Weimar. Otto Dix, George Grosz, absent jusqu'alors, ou les époux Grundig, sont présentés comme autant de pionniers. L'affirmation d'une filiation nécessaire avec l'expressionnisme profite aussi à des artistes tels Max Pechstein, membre en son temps du *Novembergruppe*, ou encore Max Beckmann, figure confirmée de l'histoire de l'art. De cette époque aussi, date l'accrochage, en 1966, de *La Guerre*, triptyque d'Otto Dix mis en dépôt au musée de Dresde depuis 1957. Pour le journaliste du *Neues Deutschland*, Horst Jähner qui l'interviewe en décembre 1966, le nom d'Otto Dix est indéfectiblement lié au combat contre « les dictatures de droite » (*sic*). Ponctuel, l'entretien témoigne de l'entreprise contemporaine en RDA d'une captation de l'héritage pictural critique

¹² Lothar Fischer, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1981, p.141.

allemand comme justification de sa propre position. Plus généralement, la vieille idée de l'authenticité fondamentale de l'artiste est ce par quoi les historiens de l'art parviennent à élargir le corpus des artistes acceptables. En d'autres termes, si le réalisme des révolutionnaires de Weimar pose problème, la sincérité de leur engagement ne saurait être mis en doute. De cette certitude, découle la surexposition des autoportraits et l'interprétation de toutes les œuvres peintes entre 1933 et 1945 par des artistes connus pour leur engagement communiste ou simplement jugés critiques, comme fait de résistance. En bonne logique, les biographies d'artistes qui se multiplient des années 1960 aux années 1970, relèvent de l'hagiographie.

En RFA, le départ d'Adenauer, en 1963, coïncide avec une nouvelle ère. Dans le champ de l'histoire de l'art, Hildegard Brenner alors âgée de 36 ans publie cette année-là son ouvrage de référence sur la politique artistique du national-socialisme. Elle a travaillé à partir d'archives dont elle dira en 1980 dans sa préface qu'il était plus aisé alors de les consulter à Paris ou à Varsovie qu'en RFA. En 1963 encore, Joseph Wulf, ancien déporté à Auschwitz né en 1912, fait paraître les trois premiers volumes d'une série qui en comptera cinq. Chacun d'entre eux rassemble une « documentation » sur la vie culturelle dans un secteur donné à l'époque du Troisième Reich. Ainsi, dans celui consacré aux Beaux-arts, on trouve des courriers échangés par la Chambre de la culture et les artistes, des articles de presse, des documents administratifs, des lettres de dénonciation ou des discours. Avec ces documents bruts, classés en chapitres dont les titres sont le plus souvent descriptifs, la vie quotidienne à l'époque nazie s'incarne autrement que dans les récits hagiographiques qui avaient prévalu dans la période précédente. Dans son introduction, l'auteur déclare en substance vouloir fournir le matériel nécessaire aux historiens. « Celui qui dépeint l'histoire de l'époque, ne peut pas laisser des sentiments, des affects ou des agissements l'influencer » écrit-il¹³. En 1963 encore, débute le procès contre les surveillants du camp d'Auschwitz. Désormais, le passé nazi est affirmé comme matière pour la recherche.

¹³ Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich : Eine Dokumentation*, Gütersloh, Siegbert Mohn Verlag (Taschenbuch Ausgabe rororo), 1963, p.8.

Une dizaine d'années plus tard, en 1974, Berthold Hinz, jeune historien de l'art né en 1941, fait de la peinture nazie un objet d'étude. Il s'agit moins dès lors d'en affirmer la spécificité négative, que d'en montrer la proximité avec une peinture de genre traditionnelle ou traditionnaliste née au XIX^e siècle. La peinture dite « nazie » cesse d'être ce « corps étranger » indigne d'être étudié par les historiens de l'art. Tout en soulignant les aspects conservateurs et réactionnaires de cette dernière, Hinz rend possible le réexamen de l'art réaliste des années 1920 sur une base politique. C'en est fini pour un temps du clivage abstraits - réalistes. Dans un contexte marqué par les activités terroristes de la *Rote Armee Fraktion*, il remet en question l'idée d'un art autonome et indépendant des questions politiques. Au cours de la même période, l'art engagé de la République de Weimar figure dans de nombreuses expositions. Ce dernier qui fait l'objet d'une lecture marxiste est non seulement distingué de l'art nazi, mais encore présenté dans son actualité.

C'est aussi le moment où les artistes réputés résistants font l'objet d'expositions particulières. L'adjectif est cependant plurivoque. Si l'art demeuré autonome continue d'être considéré comme acte de résistance *per se*, d'autres définitions prennent en compte l'engagement des artistes dans les groupes clandestins organisés, autant que la volonté de restituer par la peinture ou le dessin les épisodes de la vie quotidienne sous la dictature. Ainsi de *Widerstand statt Anpassung [Résister plutôt que s'adapter]*, exposition itinérante ouest-allemande au titre ouvertement polémique, organisée en 1980 en collaboration avec les musées de RDA, sur fond d'*Ostpolitik*. Comme nous le montrerons en détail, les manifestations, nombreuses, se suivent et se répondent, témoignant de désaccords profonds et anciens quant aux conditions d'existence d'un art *authentiquement* résistant. A l'occasion de ces développements, nous montrerons comment, à une iconographie délibérément réaliste, s'adjoignent des sujets allégoriques, jamais étudiés comme tels, et qui usant des motifs du masque et du *mundus inversus*, constituent autant de critiques plus ou moins directes à l'endroit d'une société folle autant que factice. Nous fondant sur des témoignages d'artistes le plus souvent, nous poserons la question de l'effectivité de ces images. Enfin, nous clorons ces paragraphes en

montrant comment le désir d'évaluer les différents degrés de résistance conduit, dans les années 1980, à l'émergence d'un nouveau terme, la *Resistenz*. Emprunté d'abord au vocabulaire médical, il entend définir les actes de désobéissance quotidienne - du refus de faire le salut hitlérien jusqu'aux actes de solidarité ponctuelle envers les réprouvés du régime. C'est lui, fondamentalement, qui servira désormais à légitimer l'expression jusqu'alors considérée comme problématique d'*émigration intérieure*.

A la même époque, les parcours individuels des artistes donnent lieu à des études de plus en plus nombreuses. Si les monographies consacrées à Otto Dix se multiplient - ainsi, entre 1969 et 1989, soixante-cinq monographies et catalogues d'exposition lui sont consacrées contre trente-trois dans la période précédente - des artistes moins en vue retiennent aussi l'attention des historiens de l'art. Tel est le cas de Franz Radziwill dont le comportement ambigu est mis sur le compte d'une naïveté réputée commune à la majorité des artistes. L'heure n'est pas encore venue de porter un véritable jugement sur les attitudes des uns et des autres. En conclusion de ce deuxième chapitre, nous proposerons une première typologie des postures adoptées par les émigrés de l'intérieur à l'égard des puissants du moment.

La troisième et dernière période, celle qui s'ouvre immédiatement après la chute du mur de Berlin, commence par ce que nous avons appelé un « grand déballage ». Pour les artistes est-allemands, l'effondrement de la RDA a pour conséquence immédiate leur mise à l'écart. Tandis que les archives de la Stasi, momentanément saisies par la CIA restent inaccessibles, celles de la période nazie désormais ouvertes, présentent sous un jour nouveau le parcours des artistes dit « dégénérés » à l'époque du Troisième Reich. Dans les expositions qui se multiplient alors, les documents inédits acquièrent un poids remarquable, au point de rivaliser parfois avec les œuvres elles-mêmes. L'intérêt pour la vie quotidienne se développe dans un contexte marqué par une inflation d'émissions télévisées, de publications qui toutes, donnent la parole aux hommes simples, aux destins individuels. L'importance accordée aux documents bruts - lettres, journaux intimes, etc. - produit un arasement qualitatif qui bénéficie ponctuellement aux artistes secondaires, lesquels se voient

honorés par de modestes monographies. C'est l'ère du témoin avec les limites soulignées ailleurs par Annette Wieworka. Pour un temps, l'intime, le psychologique se substituent au politique, avec, pour conséquence la disparition de la notion d'*art résistant* construite à l'Est. Du même allant, l'idée d'un art moderne intrinsèquement indemne des conditions politiques connaît un indiscutable affaiblissement sans pour autant disparaître. Ainsi l'ouvrage dirigé par Dieter Scholz et Eugen Blume *Überbrückt : Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus [Court-circuit : l'esthétique moderne et le national-socialisme]* explore-t-il en 1999 les collusions entre modernité, avant-gardes et nazisme. Quant à l'examen des destins singuliers, il fait apparaître sous la plume des historiens de l'art des parcours plus complexes et ambigus qu'on les avait d'abord pensés.

Si la part moderne du nazisme est maintenant acceptée, son incompatibilité supposée avec l'avant-garde est réévaluée. On admet désormais que les frontières entre les deux aient pu être parfois floues. A cet égard, la contribution de la recherche américaine avec les publications en 1993 et 1996 d'Alan E. Steinweis (*Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*)¹⁴ et de Jonathan Petropoulos (*Art as Politics in the Third Reich*)¹⁵ est, ainsi que nous le verrons, décisive.

Des années 1990, datent aussi, en Allemagne, des relectures critiques. Considérant la *Force aveugle* de Rudolf Schlichter par exemple, Günther Metken et plus tard, Olaf Peters, défont le mythe de l'allégorie anti-nazie. Pour autant, ni leurs analyses, ni celles appliquées à d'autres œuvres, n'invalident les interprétations antérieures. Comme telles, ces dernières font désormais partie de l'histoire des tableaux, gravures ou dessins, justifiant que les uns et les autres acquièrent le statut de témoignage historique, au prix de leur dimension plurivoque et, parfois, de surinterprétations manifestes. Fondées, le plus souvent, sur des conceptions de l'artiste comme prophètes, celles-ci abusent de la lecture allégorique.

¹⁴ Alan E. Steinweis, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1993.

¹⁵ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1996.

Mais si la recherche de l'allégorie dans l'œuvre la sur-politise, un mouvement inverse se dessine qui s'épanouira dans les années 2000, et cherchera au contraire à réaffirmer l'espace du tableau comme coupé du monde ordinaire. D'une manière différente, mais avec des résultats finalement analogues, l'effort pour replacer l'artiste et ses œuvres dans le monde quotidien, tend à minimiser le caractère extraordinaire de la période.

L'enjeu de ce travail est de proposer une historiographie critique de l'historiographie de cette question. En effet, s'il existe de nombreux ouvrages consacrés au sort réservé aux artistes de l'avant-garde depuis le second-après-guerre jusqu'à aujourd'hui, le travail de mise en perspective des discours n'avait jamais été fait. Ainsi, dans les actes du colloque publiés en 2015 sous la direction de Wolfgang Ruppert¹⁶, les contributions proposent un approfondissement du travail engagé depuis les années 1990. Faire le point sur la question est encore d'actualité comme le prouvent les auteurs qui étayent leurs propos sur des archives inédites. Quant à nous, nous contribuerons à cette entreprise. En effet, si beaucoup d'archives ont été publiées, des cas individuels élucidés, le parcours de certains artistes considérés comme secondaires n'avait pas été étudié. On trouvera ainsi dans les pages qui suivent des développements concernant notamment le devenir de figures telles Lea et Hans Grundig que leur ancrage à l'Est aura relativement écartés de la discussion. Pour ceux-là, nous mobiliserons des archives jamais publiées, et des écrits rarement pris en compte. Aussi proposons-nous ici une analyse détaillée de leur réception dans les deux Allemagnes.

Mais ce faisant, nous poursuivons un but. Car, si ces auteurs allemands se distancient ou se réclament d'études antérieures - relativement récentes le plus souvent - aucun ne met véritablement en perspective ces discours, ni ne les resituent dans un contexte plus large, politique et sociologique. Sans doute fallait-il avoir la position distante qui est la nôtre, en tant que chercheuse française, pour contribuer à cette tâche.

¹⁶ Wolfgang Ruppert (dir.), *Künstler im Nationalsozialismus : Die "Deutsche Kunst", die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Actes de colloque, Universität der Künste Berlin, 17-19 juillet 2015, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau-Verlag, 2015.

Notre entreprise se propose ainsi de ressaisir les résultats de la recherche en histoire de l'art consacrée à cette question depuis 1945 et de resituer les différents discours suscités par l'art de « l'émigration intérieure ». Il s'agira d'articuler cet abondant matériel en un récit cohérent, capable de rendre compte des changements d'appréciation sur le temps long du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, de les replacer dans leurs contextes idéologiques et politiques respectifs. Ce travail, qui constitue notre apport principal met à disposition du lecteur français un matériel riche et parfois contradictoire. Nous escomptons que l'organisation en un plan chrono-thématique de la masse des sources et de la bibliographie les problématisent et les hiérarchisent, qu'elle englobe et dépasse les cas individuels, élucide les incohérences parfois manifestes d'une monographie à l'autre, mette à jour des manières de penser et de voir, conditionnées par un horizon d'attente en constante mutation. Que ce travail concoure à la compréhension plus fine d'une histoire moins dépassionnée qu'il n'y paraît, ainsi que l'ont prouvé les protestations et débats suscités par la récente exposition *De l'Allemagne* au Louvre. Qu'enfin, et au-delà de sa spécificité même, l'étude de la réception des artistes de « l'émigration intérieure » et de leurs œuvres contribue à mettre en évidence des conceptions de l'art et de l'artiste différentes, successives ou concurrentes à divers moments non seulement de l'histoire de l'art récente, mais encore de l'histoire.

Chapitre 1

**1945-1963 : Le
temps des héros**

A. 1945-1948 : Les artistes modernes, héros du jour dans l'Allemagne occupée

① *L'ivresse de l'art*

Après six années de combats et d'indicibles atrocités, le III^e Reich signe sa capitulation sans condition le 8 mai 1945. Le 30 avril, Adolf Hitler s'est suicidé : l'Allemagne a perdu la guerre ; la dictature nazie n'est plus. Le pays et sa capitale Berlin sont divisés en quatre zones d'occupation, chaque secteur étant contrôlé par une des nations victorieuses (États-Unis, Royaume-Uni, France, Union Soviétique). Le mythe de l'*Heure Zéro* commence ici : sur le passé détruit par les bombes, tout est à reconstruire.

1.1 *Reconstruction et dénazification : un statut particulier pour l'artiste*

Le patrimoine architectural national a subi des dommages immenses, parfois irrémédiables ; des collections entières d'œuvres d'art ont été dispersées. La culture fait partie des domaines sinistrés. Avant même la fin de la guerre, lors des derniers affrontements, des officiers de l'organisation des « Monuments, Beaux-arts et archives » (MFA&A), les célèbres *Monuments men*, avaient suivi de près les forces alliées britanniques et américaines qui pénétraient en Allemagne depuis l'Ouest¹. Leur mission immédiate était de prévenir, autant que possible, les dégâts sur les monuments, sur les objets d'art et les archives et de mettre en place des mesures de protection en vue de

¹ Créée à la fin de l'année 1943, la sous-commission des Monuments, des Beaux-arts et des Archives (MFA&A) dépendait à la fois des États-Unis et de la Grande-Bretagne et était placée sous la direction des Affaires civiles du Gouvernement militaire allié des territoires occupés (AMGOT), elle-même dépendante de la division M-5 du Bureau de la Guerre britannique. Voir Robert M. Edsel (avec Bret Witter), *Monuments Men : Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, traduit de l'américain par Marie Boudewyn, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2014, p. 87.

futures dégradations. Employés selon leurs compétences et leurs spécialités, ces officiers en charge des beaux-arts s'efforçaient de localiser les œuvres d'art, de négocier leur transfert dans les zones de rassemblement, d'en identifier les véritables propriétaires et d'organiser leur restitution². À ces militaires incombait aussi de ranimer « la machinerie administrative civile »³ chargée des questions culturelles et patrimoniales. Il fallait au plus vite établir des contacts entre les officiers culturels alliés et les personnels allemands des musées et des académies. Dans les premiers temps, des incompréhensions et parfois un manque de coopération conduisirent à quelques incidents, en particulier dans le déplacement des œuvres d'art. Soldats et officiers culturels ne poursuivaient souvent pas le même but. Du côté soviétique, des missions furent confiées aux intellectuels allemands réputés avoir fait allégeance au communisme ou au socialisme. En avril 1945, des groupes de communistes allemands, dirigés par Walter Ulbricht, Anton Ackermann et Gustav Sobottka, furent envoyés à Berlin, en Saxe et dans le Mecklenburg-Vorpommern pour exercer leur influence sur la reconstruction de l'administration civile, des institutions politiques et des affaires culturelles⁴.

Les Russes sont les premiers à entrer dans Berlin, capitale culturelle du pays. Ils prennent rapidement des mesures dans tous les domaines⁵. Tout de suite, l'accent est mis sur la culture. Quelques jours après la signature de l'acte de capitulation, théâtres⁶ et cinémas encore en état sont rouverts et d'importantes dispositions sont prises afin de réorganiser l'administration culturelle. On raconte que le 14 mai 1945, à peine deux semaines après les capitulations de Reims et de Berlin, le Général Berzarine aurait invité dans sa résidence plus de deux cents intellectuels, artistes et créateurs allemands. Si cette histoire est vraisemblablement une légende, le général russe ayant sûrement d'autres priorités en mai 1945, elle montre l'importance accordée par l'administration soviétique à la culture, comme le prouve également la nomination d'un architecte, Arthur Werner, au poste de maire de la ville. Il est

² Veronica Davies, « German Initiatives and British Interventions 1945-1951 », *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau Verlag, 2006, p. 13-14.

³ Cité par Veronica Davies, *Ibid.*, p. 14.

⁴ Maike Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe: Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen de SBZ und frühen DDR*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 86-87.

⁵ Dès le 10 juin 1945, les partis politiques sont autorisés, bien avant que les Occidentaux ne le fassent dans leur propre zone d'occupation.

⁶ On dénombre entre juin et décembre 1945, cent vingt premières à Berlin. Marie-Bénédicte Vincent, « Punir et rééduquer : le processus de dénazification (1945-1949) », *La dénazification*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques et Perrin, 2008, p. 56.

en revanche probable qu'une rencontre entre un haut responsable soviétique et des artistes et intellectuels ait eu lieu et que la reprise de la programmation théâtrale y ait été discutée⁷. Sous l'impulsion des Soviétiques qui font preuve d'une attention toute particulière aux réalités culturelles allemandes, la vie artistique reprend à Berlin.

L'armistice signé, des services dédiés aux affaires culturelles sont rapidement implantés au sein des administrations militaires des vainqueurs. Derrière les intitulés se laisse clairement deviner la volonté des Alliés de contrôler tout message dont seraient nécessairement porteuses les manifestations culturelles. Au cours de l'année 1945, la SMAD (*Sowjetische Militäradministration Deutschlands*, l'Administration militaire soviétique en Allemagne⁸) instaure dans sa zone d'occupation, parmi les différents services chargés de la reconstruction, économique, administrative ou politique, un « Bureau de la propagande et de la censure » (*Verwaltung für Propaganda und Zensur*), chargé des questions de politique culturelle, qui deviendra en 1947 le « Service de l'Information » (*Abteilung für Information*)⁹. La direction en est confiée au Colonel Sergei Tulpanov et le major Alexandre Dymchitz¹⁰, un germaniste reconnu, est placé à la tête de la section dévolue à la littérature, la musique et les beaux-arts. Tous deux, comme tous les officiers culturels soviétiques, sont des « spécialistes soigneusement sélectionnés »¹¹, ce qui n'est pas toujours le cas des Occidentaux. La SMAD est la première, parmi les administrations alliées, à relancer les activités culturelles¹². Deux motivations principales s'y expriment : établir un système administratif qui permette la gestion de la culture par les Allemands eux-mêmes, sous contrôle soviétique, et séduire les milieux intellectuels et artistiques qu'il faut rallier à la cause

⁷ Wolfgang Schivelbusch, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1995, p. 77. Voir sur cette histoire, en français, Bernard Genton, *Les Alliés et la culture : Berlin, 1945-1949. Essai de comparaison*, Paris, PUF, 1998, p. 22.

⁸ Le gouvernement militaire soviétique est le seul des quatre puissances à adopter un sigle qui renvoie à une locution en langue allemande. Bernard Genton voit ici « deux aspects essentiels de la politique menée par l'Union soviétique : une reconnaissance immédiate de la réalité allemande et l'ambition de trouver un règlement d'ensemble de la question. » Bernard Genton, *op. cit.*, p. 55.

⁹ Voir Jan Foitzik, « Sowjetische Militäradministration in Deutschland (SMAD) », *SBZ-Handbuch: Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949*, Munich, R. Oldenburg, 1990, p. 7-69.

¹⁰ Alexander Dymchitz travaille depuis mai 1945 comme Inspecteur pour la presse allemande (*Inspektor für deutsche Presse*) à Berlin. Parallèlement, il collabore au *Täglicher Rundschau*, l'organe de la SMAD, pour lequel il est en charge de la culture. Voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 86.

¹¹ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 74.

¹² Martin Damus, *Kunst in der BRD 1945-1990*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 32.

socialiste¹³. Plus largement, les Soviétiques placent l'action culturelle au cœur du combat politique. Une maison des artistes est notamment reconnue dès le mois de mai 1945. Baptisée un mois plus tard « Chambre des créateurs » (*Kammer der Kunstschaffenden*)¹⁴, elle s'installe au 45 Schlüterstraße, dans les derniers locaux de la Chambre de la culture du Reich qui avait dû abandonner ses bureaux de la Wilhelmstraße détruits par un bombardement. C'est dans ce lieu hautement symbolique que l'on trouve le fameux « fichier Hinkel » qui centralise tous les renseignements sur les artistes restés en Allemagne depuis 1933. La Chambre des créateurs à laquelle tout artiste se doit d'être inscrit est le lieu où se concentrent toutes les informations sur les mondes de l'art. Les postes y sont distribués et les demandes et réclamations y affluent. Plus humblement, elle assure également la distribution des cartes d'alimentation¹⁵. L'acteur Paul Wegener est nommé à la tête de l'organisation et d'un directoire de cinq personnalités berlinoises parmi lesquelles figure le peintre Karl Hofer qui occupe une place prépondérante dans les premières années de la reconstruction culturelle. Après un an d'intenses activités, la Chambre est dissoute le 30 avril 1946, sur ordre de la *Kommandatura* interalliée¹⁶. Marquée du sceau de l'ambiguïté - elle reprend à peu de différences près l'ancienne appellation nazie -, la Chambre des créateurs témoigne toutefois d'une certaine volonté de réconciliation de la part des Soviétiques qui confient aux Allemands la gestion des affaires artistiques. Surtout, elle affirme une fois de plus l'importance accordée à la culture par les occupants russes, qui repose, selon Bernard Genton, sur deux facteurs : « la croyance communiste dans la

¹³ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴ Pour plus de renseignements sur la Chambre des créateurs, voir Bernard Genton, *op. cit.*, p. 32-37.

¹⁵ A partir du 13 mai 1945, le commandement soviétique a organisé la distribution des cartes de ravitaillement selon les catégories de personnes, classées en fonction de leur profession, leur sexe ou leur âge, de la classe I (« travailleurs de force et travailleurs dans des entreprises dangereuses pour la santé ») à la classe IV/V (« enfants, membres de la famille inactifs, et le reste de la population »). Il va de soi qu'appartenir à la classe I offrait de plus grands avantages et un approvisionnement plus conséquent. Ainsi, les directeurs de théâtre, les metteurs en scène, les acteurs principaux, les professeurs d'université de renom bénéficient de la classe I (2% de la population). Les écrivains et les poètes de premier rang, les intellectuels et les artistes plasticiens, les rôles secondaires des grands théâtres sont inclus dans la classe II (27%), au même rang que tous les employés des Alliés. Toutefois, la plupart des professionnels du théâtre et du cinéma, des intellectuels et des artistes, des enseignants et des écrivains appartiennent à la classe III (22%). Si elle ne concerne pas tous les personnels des mondes de l'art, cette classification met tout de même en valeur l'importance qu'accorde le commandement soviétique aux artistes et aux acteurs du monde culturel. Les chiffres sont tirés de Bernard Genton, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁶ À Berlin, la gestion des affaires culturelles sera assurée par la municipalité (*Magistrat*), en concertation avec la *Kommandatura* interalliée. La *Kommandatura* est l'organisme interallié chargé d'administrer le Grand Berlin.

transformation de l'homme par la culture » et « le respect informé que de nombreux responsables soviétiques éprouv[ent] pour la tradition humaniste allemande »¹⁷. Il s'agit également pour les Soviétiques de se forger une image positive dans les milieux culturels et de faire oublier les exactions dont se sont rendu coupables leurs soldats à la libération de Berlin.

À l'opposé, les Américains, comme les Britanniques, fidèles à la tradition anglo-saxonne qui répugne à l'intervention de l'État dans les affaires artistiques et qui refuse - jusqu'à un certain point, comme nous le verrons plus tard - de prendre en compte la composante politique et idéologique des activités artistiques, ne font pas de la culture la première de leurs priorités. De surcroît, jusqu'en 1946-47, les États-Unis mènent une politique particulièrement sévère à l'égard de l'Allemagne dont les citoyens doivent être *punis*¹⁸. En janvier 1944, dans le magazine *Look*, William Shirer s'écriait « Ils sont tous coupables - punissez-les ! »¹⁹ et proposait une politique fondée sur le châtement et la culpabilité collective du peuple allemand. Le 6 septembre 1946, le discours du Ministre des Affaires Étrangères, James Francis Byrnes, prononcé à Stuttgart, montre un premier relâchement qui sera confirmé en mars 1947 avec l'annonce du Plan Marshall. Le déclenchement de la Guerre Froide conduira ensuite progressivement les États-Unis à faire de l'Allemagne occidentale un partenaire privilégié dans l'endigement du communisme, partenaire qu'il faudra par conséquent expressément soutenir. Le 17 juillet 1947, la directive JCS 1779, qui remplace la directive JCS 1067 d'avril 1945 particulièrement draconienne, consacre un chapitre entier aux problèmes culturels. L'accent est mis sur la reconnaissance de la « valeur spirituelle des traditions régionales de l'Allemagne », la reconstruction de la « culture nationale allemande », la coordination avec les autres autorités d'occupation, la libre circulation de l'information et le rétablissement des relations culturelles internationales²⁰. L'organisme chargé des affaires culturelles en zone américaine est l'ICD (*Information Control Division*, Direction du contrôle de l'information). Entre 1945 et mars 1947, ce n'était encore qu'un service. À partir d'août 1948, la notion de contrôle est abandonnée : l'ICD devient l'ISD (*Information Services Division*, Direction des services de l'information). On

¹⁷ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸ Sur la politique prévue par Roosevelt, voir Jérôme Vaillant, « Les États-Unis contre le nazisme », *La dénazification par les vainqueurs : La politique culturelle des occupants en Allemagne 1945-1949*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 226-228.

¹⁹ «They are all guilty – punish them!»; Cité par Jérôme Vaillant, *Ibid*, p. 223.

²⁰ Cité in : *Ibid*, p. 58.

retrouve une appellation similaire dans la zone d'occupation britannique où les affaires culturelles, qui n'arrivent qu'en troisième place dans l'ordre des priorités après les écoles et les grands médias d'information, sont gérées par un *Press and Radio and Informations Services Control (PR/ISC*, Contrôle de la presse et de la radio et des services d'information).

En zone française, la sous-direction des Beaux-arts est placée sous l'égide de la Direction de l'Éducation Publique (DEP), ce qui correspond à son modèle national. Conformément à ce qu'affirme ce dernier, c'est par l'instruction, en s'appuyant sur les écoles et l'université, que la dénazification pourra s'effectuer. La sous-direction des Beaux-arts est chargée des expositions artistiques, alors que la Direction de l'Information (DI) se charge des manifestations à caractère politique, exposition sur les camps de la mort et les crimes hitlériens, par exemple²¹.

Pour toutes ces administrations, l'une des premières missions est la reconstruction matérielle, ainsi qu'elle avait été préparée dès avant la fin des conflits. C'est ce qui ressort du « Rapport sur la reconstruction des musées d'art » établi par S. Gille-Delafon pour le compte de l'UNESCO en 1949²². D'ailleurs, à Mayence, choisie comme "capitale" de la zone d'occupation française, les opérations de contrôle et de reconstruction mobilisent les délégués français durant tout l'automne 1945. C'est en Allemagne que la reconstruction des musées est la plus lente, ainsi que le signale le compte-rendu de l'UNESCO²³. Priorité est bien entendu donnée au relogement des sinistrés. « Tous les rapports insist[ent] sur la situation matérielle déplorable »²⁴ précise Corinne Defrance qui a travaillé sur la politique culturelle française en Allemagne. Du reste, le contrôle et l'inspection des aménagements culturels doivent aussi servir à la récupération des œuvres d'art spoliées. C'est pour les officiers culturels français un objectif primordial. En effet, le délicat problème de la restitution des œuvres d'art (retour des œuvres déplacées ou confisquées par les nazis, restitution des œuvres pillées

²¹ Cet écartèlement de l'action artistique dans la zone d'occupation française sera sévèrement critiqué. On peut lire dans un rapport non signé d'octobre 1948 : « L'action culturelle n'ayant jamais été conçue comme une fin en soi, s'est trouvée, au hasard des circonstances ou des intérêts personnels, écartelée entre les services de l'Information et ceux de l'Éducation Publique. » Cité in : Corinne Defrance, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin : 1945-1955*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1994, p. 125.

²² S. Gille-Delafon, « Rapport sur la reconstruction des musées d'art », *Museum*, vol. II, n°2, 1949, p. 69.

²³ S. Gille-Delafon, *op. cit.*, p. 68.

²⁴ *Ibid*, p. 129.

par les armées d'occupation allemandes en Europe)²⁵ occupe une grande partie des personnels culturels dans les premières années de l'après-guerre. Il est ainsi l'une des principales missions, avec la réparation des monuments et la réouverture des musées, du comité des beaux-arts attaché à la *Kommandatura* de Berlin.

Si le retour des œuvres d'art volées à la France ou aux autres pays occupés ne semble pas faire débat, il en va autrement pour celles confisquées aux musées allemands. En 1946, une polémique éclate lorsque l'on découvre que deux des onze tableaux²⁶ prêtés par Ferdinand Möller pour une exposition²⁷ sont des œuvres qui avaient été soustraites par les nazis au Moritzburgmuseum de Halle. Ce célèbre galeriste berlinois de l'entre-deux-guerres avait été chargé, avec Karl Buchholz, Bernhard Böhmer et Hildebrand Gurlitt, de la vente des œuvres d'art saisies dans les musées allemands, le tout au profit de la dictature hitlérienne. Pour la SMAD, toutes les œuvres ainsi retrouvées doivent être ou rendues, ou remboursées au musée qui en est le propriétaire légitime. Le 7 novembre 1946, Möller reçoit ainsi une lettre de l'Administration centrale pour l'Éducation Populaire (*Zentralverwaltung für Volksbildung*) l'informant que ses tableaux sont retenus jusqu'à nouvel ordre²⁸. Möller proteste énergiquement et refuse de rendre ces œuvres ainsi que toutes celles qu'il conserve dans sa collection. Sur ce sujet²⁹, les Alliés n'ont pas pris de décision commune. Si les Russes plaident pour le retour des œuvres dans leur collection d'origine, les Américains déclarent que les ventes d'œuvres "dégénérées" ne peuvent être annulées. Il faut dire que, dans le cas contraire, nombre de musées et de collectionneurs américains auraient dû rendre les œuvres qu'ils avaient achetées quelques années auparavant. En Allemagne, le sculpteur Kurt Reutti du Bureau central pour le recensement et la conservation des œuvres d'art (*Zentralstelle zur Erfassung und Pflege von Kunstwerken*), en zone soviétique, retrouve la trace d'un nombre important d'œuvres d'art provenant de l'ancienne collection de la Nationalgalerie chez le marchand d'art Bernhard Böhmer. Ce dernier s'était suicidé le 3 mai 1945, après l'arrivée des troupes

²⁵ Selon le bilan dressé par Mérigon, chef de la section beaux-arts du gouvernement militaire français de Berlin, en janvier 1946, « une faible partie seulement des collections des musées berlinois (10% environ) demeurait à Berlin ». Cité par Bernard Genton, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ Il s'agit de *Frühling in Flandern* d'Erich Heckel et *Sich kämmender Akt* (1913) de Ernst Ludwig Kirchner.

²⁷ Il s'agit de l'*Exposition générale d'art allemand (Allgemeine deutsche Kunstausstellung)* organisée à Dresde en 1946. Voir *infra* p.134 et suiv.

²⁸ Lettre citée in : Maïke Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 110-111.

²⁹ Pour plus d'informations : *Ibid*, p. 140-149.

soviétiques. L'ensemble des œuvres d'art de celui qui fut, dans le même temps, un profiteur et un protecteur de l'art moderne, est saisi et déposé au musée de Rostock. À la galerie berlinoise Kamensky, Reutti met la main sur, entre autres choses, plusieurs aquarelles et gravures de Dix qui auraient été vendues au galeriste par la femme d'un haut fonctionnaire du ministère de la propagande. Ces œuvres provenaient pour la plupart du musée de Breslau et de la Nationalgalerie. De même, chez Möller chez qui il se rend en novembre 1946, Reutti recense quarante-six tableaux et sculptures et deux-cent-soixante-sept gravures, tout en avouant sa difficulté à différencier ceux qui avaient été confisqués à des musées de ceux qui avaient été acquis légalement. Il envisage de passer avec le galeriste un accord qui prévoirait le rachat des œuvres "dégénérées" à la hauteur du prix auquel elles avaient été achetées. Cela n'arrivera pas, et Ludwig Justi³⁰ qui prend en 1946 la direction générale des musées nationaux de Berlin ne verra revenir à la Nationalgalerie dont il avait été le directeur avant d'être limogé par les nazis, qu'une unique œuvre : *Coin de l'atelier (Atelierecke)* [ill.1] de Kirchner. Ce dernier avait été donné par Möller au Moritzburgmuseum, en remplacement des deux œuvres qui avaient suscité la polémique, et déposé à la Nationalgalerie de Berlin-Est en 1953. Le collectionneur Josef Haubrich qui avait acheté des œuvres, autrefois propriété de la Nationalgalerie et spoliées par les nazis, trouve lui-même la solution à cet épineux problème en faisant don, le 2 mai 1946, de la totalité de sa prestigieuse collection à la ville de Cologne. Encore une fois, la règle n'est pas la même partout et il est admis que, dans l'après-guerre, chaque cas doit être jugé avec pragmatisme.

La deuxième tâche, inséparable de la première, est l'inspection et la dénazification³¹ des organisations culturelles allemandes. Dans tous les secteurs, on procède à l'épuration des personnels artistiques et administratifs. Les États-Unis qui avaient dressé une liste noire des personnalités indésirables mettent au point un procédé d'enquête bientôt adopté par les autres

³⁰ Pour Ludwig Justi, qui voudrait retrouver la splendeur de la collection qu'il avait lui-même contribué à créer, l'attitude de Ferdinand Möller s'apparente à celle d'un voleur. Il écrit dans une lettre : « Le marchand Ferdinand Möller a fui à Cologne avec toutes les œuvres d'"art dégénéré" provenant des collections des musées allemands qu'il avait encore entre les mains. » (*Kunsthändler Ferdinand Möller ist mit allen Werken der 'Entarteten Kunst' aus deutsche Museumsbesitz, die er noch in der Hand hatte, nach Köln geflüchtet.*) Cité in: *Ibid*, p. 146.

³¹ Pour de plus amples renseignements sur la dénazification, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage dirigé par Marie-Bénédicte Vincent, *La dénazification*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques et Perrin, 2008.

occupants. Il se présente sous la forme d'un questionnaire³² distribué aux acteurs de la vie publique sous le Troisième Reich. Les artistes n'échappent pas à ces investigations et doivent répondre à une commission de dénazification. C'est le cas par exemple du sculpteur Edwin Scharff (1887-1955), résident de la zone d'occupation britannique. Devenu membre du NSDAP en 1933, il avait été affilié à la Chambre de la culture du Reich jusqu'en 1940 avant d'en être exclu pour « alliance juive » (*jüdische Versippung*). Ses accointances avec le parti national-socialiste ne l'avaient pas non plus dispensé d'être licencié de son poste de professeur à Berlin dès le 25 avril 1933, ni que ses œuvres soient confisquées et exposées sous la bannière de l'« Art dégénéré » à Munich en 1937. Après la guerre, il fait l'objet d'une enquête et est sommé de présenter certaines attestations à la commission. Dans une lettre encore conservée aujourd'hui, le sculpteur demande à son ami le pasteur Winkelmann un témoignage de bonne réputation³³ ; il lui rappelle ses convictions anti-nazies et affirme même avoir mené une résistance passive. Au vu des pièces fournies par l'artiste, la commission vote la relaxe³⁴. Il faut dire que dans les zones d'occupation occidentales, on est plus laxiste qu'à l'Est³⁵. Plus déterminant encore, les contradictions et incohérences de l'appareil nazi mettent de toute façon en échec toute tentative d'établir des critères fiables permettant de démontrer ou d'infirmer la compromission d'un artiste. Ainsi, à propos du cas d'Otto Pankok, l'administration militaire s'étonne que l'artiste soit « classifié comme "dégénéré" (...) s'il était membre de la Chambre des Beaux-arts du Reich depuis 1934 »³⁶. Les personnels chargés de la dénazification héritent d'une situation qui était déjà, entre 1933 et 1945, parfaitement embrouillée. Il

³² Ce questionnaire comporte plus de cent-trente-et-une questions. En 1951 en Allemagne de l'Ouest, alors que la dénazification appartient au passé, Ernst von Salomon publie *Le Questionnaire (Der Fragebogen)*, roman dans lequel il reprend l'une après l'autre les questions posées, en en démontrant non sans parfois une certaine mauvaise foi, l'absurdité. Le livre remporte un succès considérable.

³³ Ces *Persilscheine*, ainsi que l'on appelait les certificats de dénazification - *Persil* faisant référence au nom d'une lessive fabriquée par Henkel - font florès après 1945. On estime qu'un Allemand sur deux aurait entre 1945 et 1947 établi un de ces certificats de bonne conduite pour blanchir telle ou telle connaissance. Cf. Gilbert Badia, *et al.*, *Histoire de l'Allemagne contemporaine : Les deux Etats allemands RFA – RDA*, Paris, Messidor, 1987, p. 48.

³⁴ cf. Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de, 2006, p. 20.

³⁵ Avec le début de la Guerre Froide, la tolérance, des États-Unis en particulier, vis-à-vis des anciens nazis va aller en s'accroissant. La nécessité de contenir le communisme dans le monde, conduit les États-Unis à faire coûte que coûte de l'Allemagne occidentale un allié. Voir Jérôme Vaillant, *op. cit.*, p. 222-256.

³⁶ "How did Otto Pankok come to be classified as "entartet" (...) if he was a member of the Reichskammer der Bildenden Künste since 1934?" Document d'archive cite par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 18.

était alors déjà ardu de définir et de saisir ce qui relevait de l'art « acceptable » ou « inacceptable ». Si la peinture de la Nouvelle Objectivité et les réalisations du Bauhaus étaient clouées au pilori, leurs principes continuaient d'être suivis dans l'architecture industrielle, dans un contraste saisissant avec « les édifices de l'idéologie nazie »³⁷. On put lire sous la plume d'un critique nazi qu'on devait reconnaître une usine à son architecture³⁸. Il reprenait à son compte l'idée phare du Bauhaus de l'union de la forme et de la fonction. Indubitablement, les nazis voyaient alors dans la récupération de l'avant-garde une manière de s'affirmer comme un mouvement résolu et viril. Surtout, cela témoignait du double visage du régime national-socialiste qui, s'il condamnait l'avant-garde esthétique et le modernisme politique avec ses valeurs de liberté, d'égalité et de solidarité, encourageait par ailleurs et plus que tout, la modernisation technique³⁹. C'est justement pour désigner cette dichotomie que l'historien américain Jeffrey Herf inventa en 1984 le terme de « modernisme réactionnaire »⁴⁰. Les fonctionnaires de la culture eux-mêmes montraient des difficultés à définir de manière cohérente et invariable ce qui, parmi les œuvres et les artistes, était « non allemand ». Lovis Corinth ou Emil Nolde étaient exposés dans un musée mais interdits dans un autre. Découragé, Magnus Zeller constatait ainsi en novembre 1933 qu'« on n'arriv[ait] plus à se mettre d'accord sur ce qui 'é[ta]it maintenant de l'art allemand. »⁴¹ Selon les régions, on ne s'en prenait pas aux mêmes mouvements artistiques : quand à Karlsruhe on attaquait l'impressionnisme allemand, à Chemnitz c'était l'expressionnisme et à Stuttgart le réalisme critique⁴². Face à cet embrouillamini, le directeur du musée national de Wiesbaden, le baron Schenk zu Schweinsberg, écrit en juillet 1933 au ministère de la propagande, afin d'exiger une explication claire « sur les artistes dont les œuvres ne doivent plus être exposées dans les collections publiques. »⁴³ À l'occasion d'une conférence

³⁷ Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme*, traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, F. Maspero, 1980, p. 9.

³⁸ Cité d'après George L. Mosse, « Faschismus und Avantgarde », *Faschismus und Avantgarde*, Königstein, Athenäum Verlag, 1980, p. 135.

³⁹ Sur ce sujet, voir Peter Reichel, *La fascination du nazisme*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, O. Jacob (Odile Jacob Poches), 2011, p. 107-120.

⁴⁰ Jeffrey Herf, *Reactionary modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 189-216.

⁴¹ Lettre de Magnus Zeller à Karl Vollpracht du 10 novembre 1933 citée in : *Magnus Zeller : Entrückung und Aufruhr*, cat. expo., Berlin, Museum Ephraim-Palais, 2003, p. 111.

⁴² Voir Hans-Ernst Mittag, *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus: Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, Braunschweig, 2001, p. 145.

⁴³ „über die Künstler, deren Werke in öffentlichen Sammlungen nicht mehr gezeigt werden sollen...“; Lettre à Noack datée du 17 juillet 1933. Cité in : Christian Saehrendt, « Die Brücke »

de presse en 1937 consacrée à la politique culturelle, à la question « Quelles œuvres d'art sont à prendre en considération ? », on répondit : « Toutes celles qui sont créées par des membres de la Chambre de la Culture du Reich »⁴⁴. C'est dire la précision d'une telle réponse... Lors de la deuxième série de confiscations effectuées par le peintre Adolf Ziegler, chargé de l'épuration des musées et de la préparation de l'exposition « *Art dégénéré* », explique Barbara Lepper, on procéda à la saisie de toute une série de tableaux de « gens de Düsseldorf parfaitement inoffensifs qui [auraient été] certainement horrifiés d'entendre qu'ils avaient créé des objets dégénérés »⁴⁵. Le peintre Willi Geiger dont dix-huit œuvres⁴⁶ furent confisquées exposa jusqu'en 1943⁴⁷, et il en est de même pour le sculpteur Gerhard Marcks⁴⁸ dont les œuvres avaient pourtant été installées dans l'exposition « *Art dégénéré* ». Le cas de Rudolf Belling constitue à lui seul un parangon. En juillet 1937, dans la capitale bavaroise, ses œuvres furent exposées à la fois dans la Maison de l'Art Allemand (*Haus der deutschen Kunst*) qui devait montrer au public l'art officiel, celui qui était permis et encouragé par la dictature, et dans l'ancien bâtiment de l'Institut d'Archéologie qui abritait l'exposition « *Art dégénéré* »⁴⁹. En cette année où l'on inaugurerait le "temple" conçu par Paul Troost juste avant sa mort, Joseph Goebbels avait décidé de célébrer en grandes pompes la culture allemande et de clouer au pilori une bonne fois pour toute les avants-gardes honnies, orchestrant l'une des plus vastes opérations de propagande du régime nazi. Le 18 juillet 1937, un immense cortège paradait dans les rues de Munich, hommes et femmes costumés, cavaliers, chars décorés, pour célébrer « 2000 ans de culture allemande ». Leur but : la Maison de l'art allemand. Le lendemain,

zwischen Staatskunst und Verfemung : Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im « Dritte, Reich » und im Kalten Krieg, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005, p. 52.

⁴⁴ Conférence de presse du 21 janvier 1937. Cité in: Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵ „... vollkommen harmloser Düsseldorfer Leute, die wahrscheinlich sehr bestürzt sein würden, wenn sie hörten, daß sie entartete Dinge geschaffen hätten.“; Barbara Lepper, « "Verboten – Verfolgt" - Ereignisse nach dem 30.01.1933 », *Verboten, verfolgt: Kunstdiktatur im 3. Reich*, cat. expo., Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1983, p. 16.

⁴⁶ Les chiffres sont ceux fournis par Paul Ortwin Rave en 1949 dans son ouvrage *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hambourg, Verlag Gebr. Mann, 1949, p. 85-90.

⁴⁷ „Westdeutsche Künstler – Münchner Zeichner“, Munich, Städtische Galerie.

⁴⁸ La dernière exposition à laquelle participe Gerhard Marcks se tient au Kunstverein de Hanovre sous le titre « *111. Große Frühjahrsausstellung* ».

⁴⁹ A l'exposition « *Art dégénéré* » étaient présentées les sculptures *Triade (Dreiklang)* de 1924 et *Tête (Kopf)* de 1928, toutes deux issues des collections de la Nationalgalerie de Berlin et exposées dans la salle n°3, tandis qu'à la « Grande Exposition d'Art Allemand » on pouvait voir *Le Boxeur Max Schmelling*. Voir „*Degenerate Art*“: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992, p. 18 et 57.

Adolf Ziegler - Hitler n'a pas daigné y assister - inaugurerait l'exposition de « *l'Art dégénéré* » installée dans un ancien bâtiment de l'Institut d'archéologie situé juste en face. Le message était clair, beaucoup moins l'appréciation que l'on devait réserver aux œuvres du sculpteur Rudolf Belling. Cette situation pour le moins ambiguë n'avait pas échappé à tous, et Amersdorffer, secrétaire de l'Académie Prussienne des Arts, envoya une missive au président Georg Schumann afin de lui révéler l'affaire. Il écrivait : « Belling (...) est d'ailleurs représenté dans le "Temple de l'art" à Munich avec une œuvre et *en même temps* dans l'exposition dite de la "honte" avec deux travaux ! »⁵⁰ Pourtant, le message envoyé depuis 1933 à Rudolf Belling semblait très clair. Le sculpteur faisait en effet partie des derniers artistes nommés en août 1931 à l'Académie Prussienne des Arts que le nouveau régime national-socialiste, à peine installé, allait forcer à démissionner. Le 15 mai 1933, une lettre signée du président Max von Schillings fut envoyée à Ludwig Mies van der Rohe, Paul Mebes, Erich Mendelsohn, Ludwig Gies, Renée Sintenis, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Otto Dix et Ernst Ludwig Kirchner et, dans une autre formulation, à Belling et Bruno Taut⁵¹, laissant entendre d'une façon subtilement pernicieuse qu'il serait préférable, et plus simple, que tous voulussent bien quitter l'Académie⁵². En 1937, après un an passé aux États-Unis, Rudolf Belling, taxé de "dégénéré", accepta la proposition du gouvernement turc qui lui offrait un poste de professeur et directeur du département de sculpture à l'Académie des beaux-arts d'Istanbul. Toutefois, là encore, les faits ne sont pas dénués d'ambiguïté. Aussi Max von Schillings citait-il expressément dans sa lettre Rudolf Belling qui l'aurait informé de la situation tendue et conflictuelle à l'Académie qui entourerait ces nominations. À l'opposé, Albert Birkle, le deuxième artiste le plus exposé dans l'Allemagne et l'Autriche nazies⁵³, faisait partie de l'exposition « *Art dégénéré* » de Salzbourg en 1938. De toutes les façons, les nazis avaient rendu tout le monde coupable, préparant eux-mêmes la thèse de la culpabilité collective. En impliquant l'ensemble des individus, ils les rendaient tous complices. Tout avait été orchestré pour qu'après la guerre,

⁵⁰ „Belling (...) ist in München übrigens im "Tempel der Kunst" mit einem Werk vertreten und gleichzeitig in der sogenannten "Schandausstellung" mit 2 Arbeiten!"; Cité par Hildegard Brenner, *Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1972, p. 156.

⁵¹ *Ibid*, p. 123.

⁵² Lettre traduite en annexe p. 75.

⁵³ Voir : Martin Papenbrock, Gabriele Saure, *et. al.*, *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartkunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG, 2000, p. 43. (Schriften der Guernica-Gesellschaft)

personne ne puisse savoir qui était nazi et qui ne l'était pas à part, ajoute Hannah Arendt, celui qui sait sonder les cœurs, ce qu'aucun homme ne peut faire⁵⁴. Ainsi que le résume la philosophe dans un texte rédigé dès novembre 1944, « là où tous sont coupables, personne ne peut au fond juger autrui. »⁵⁵ On ne sera pas surpris qu'ainsi la dénazification fût d'emblée vouée à l'échec.

En règle générale, après 1945, la présence d'œuvres d'un artiste à l'exposition « *Art Dégénéré* » suffit à faire de ce même artiste un être pur de toute compromission. C'est ainsi que cette exposition acquiert petit à petit une valeur décisive qui n'avait pas été perçue comme telle par ses contemporains lors de son ouverture⁵⁶. Elle devient un indice déterminant au prix d'un arasement complet des comportements individuels. Ainsi, Ludwig Gies recevra en 1953 la commande de la réalisation de l'aigle qui orne le Bundestag, symbole de la République Fédérale. Pourtant, l'artiste avait créé bien des figures d'aigle sous le Troisième Reich et reçu des commandes publiques. À la lettre du président de l'Académie Prussienne des Arts lui demandant de démissionner, il avait d'ailleurs répondu que « conformément non seulement à sa position politique mais encore à ses qualités artistiques », il ne se sentait « *pas inapte* à participer à la création de l'art allemand au sein de l'actuelle académie »⁵⁷. Après 1945, on ne retient cependant que le fait que le crucifix qu'il avait réalisé pour Lübeck avait été exhibé à la manifestation diffamatoire de Munich en 1937, le transformant *ipso facto* en martyr décoré en 1957 de la Grande croix du mérite de la République fédérale d'Allemagne. Dans les zones occidentales, la dénazification de masse souhaitée par les occupants se solde tout compte fait par une « réhabilitation de masse »⁵⁸.

Certains artistes, les plus engagés à gauche, ceux qui avaient eu le plus à souffrir de la dictature nazie, assistent amers aux nominations et aux commandes qu'obtiennent leurs collègues qui s'étaient compromis avec le

⁵⁴ Hannah Arendt, « La culpabilité organisée » [1944], traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup, Claude Habib et Claude Lutz, *Penser l'événement*, Paris, Belin, 1989, p. 24. (Traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup, Claude Habib et Claude Lutz)

⁵⁵ *Ibid*, p. 27-28.

⁵⁶ Signalons toutefois que l'ouverture de l'exposition *Entartete Kunst* le 19 juillet 1937 sera vue par Max Beckmann comme un signal. Le lendemain, il quitte Berlin pour Amsterdam où réside une sœur de son époque Quappi. Paris est en fait le principal objectif. Malheureusement, le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale coupe court à son projet d'emménagement prévu au même moment.

⁵⁷ Lettre traduite en annexe p.77.

⁵⁸ Cette évolution est en partie due au « passage d'une épuration politique décrétée par les gouvernements militaires à un processus reposant sur des instances judiciaires dépolitisées confiées aux Allemands, les *Spruchkammern*. » (Marie-Bénédicte Vincent, *op. cit.*, p. 31)

régime hitlérien. Dans un vengeur, sinon juste, retour des choses, ils n'hésitent pas à dénoncer ce qui leur semble une terrible forfaiture. En 1946, Hans Grundig proteste contre l'exposition de Richard Müller à Meissen⁵⁹ et comparaît en 1947-48 comme témoin au procès intenté à cet artiste pronazi qui avait contribué au renvoi d'Otto Dix de l'Académie des Beaux-arts de Dresde en 1933⁶⁰. En 1946 encore, le peintre de Dresde, membre du KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*, Parti communiste d'Allemagne) depuis 1926, exclu de la Chambre de la culture du Reich en 1936 et interné au camp de Sachsenhausen en 1940, se plaint au comité de direction régionale de la SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, Parti socialiste unifié d'Allemagne⁶¹) que F. Pirwitz, qu'il accuse d'avoir été un délateur de la Gestapo en 1936, et de l'avoir dénoncé lui et sa femme, écrive malgré cela toujours dans les journaux⁶². En octobre 1947, il écrit au *Kulturbund* pour protester contre la commande d'un mémorial aux victimes du fascisme que le sculpteur Herbert Vollwahren a reçue de la ville de Pirna. Il en va pour Hans Grundig, mais aussi Eva Knabe et Eugen Hoffmann qui s'associent à son ire, de la réputation du Kulturbund. Dans cette lettre inédite, conservée aux archives de l'Académie des beaux-arts de Berlin, on peut ainsi lire :

« Comme vous le savez, le sculpteur, Monsieur Vollwahren(*sic*) a reçu du maire de Pirna la commande de projets pour un mémorial " Aux victimes du fascisme". (...) Monsieur Vollwahren passe dans les cercles des artistes saxons pour un homme qui s'est largement compromis à l'époque du fascisme, et est considéré comme un représentant de l'art fasciste. J'ai vu moi-même, il y a peu, un catalogue d'une exposition nazie de peintures et sculptures propageant exclusivement les objectifs impérialistes de Hitler. Dans l'avant-propos de ce catalogue, on attirait l'attention sur le fait que chacun des artistes exposés ici était un activiste, ainsi que l'entend le militarisme allemand. (Publié par l'armée allemande

⁵⁹ Lettre traduite en annexe p.151-152.

⁶⁰ Voir à ce sujet : Heindrun Ehreke-Rotermund, « Camoufliertes Malen im "Dritten Reich" : Otto Dix zwischen Widerstand und innere Emigration », *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, Munich, édition texte + kritik, 1994, p. 128.

⁶¹ Nouveau et unique parti socialiste d'Allemagne depuis avril 1946.

⁶² Lettre de Hans Grundig à Leni Nietzsche du comité de direction régionale de la SED, datée du 25 novembre 1946. Traduite en annexe p.149-150. Par ailleurs, Hans Grundig demande à ses amis et connaissances des témoignages sur Pirwitz. Il veut à tout prix qu'il soit puni pour ce qu'il a fait. Il écrit ainsi à Kurt Schütze et Gerhardt Heinrich : « Je veux empêcher que Pirwitz puisse poursuivre son activité d'écrivain. » (*Ich will verhindern, dass Pirwitz weiterhin als Schriftsteller tätig sein kann.*) Lettre inédite conservée dans les archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, Boîte n°V/2.22 052.

pendant la guerre avec un avant-propos d'un général) Dans ce catalogue, il y avait un portrait d'un soldat décoré de la croix de chevalier⁶³ présenté par Monsieur Vollwahren. Il me semble à la lumière de cela que la position de Monsieur Vollwahren ne fait aucun doute.

(...) Ainsi, je dois dire qu'à mon avis, il est impossible pour les victimes du fascisme de laisser la construction d'un mémorial à un artiste qui a travaillé activement pour un système qui a justement fait assassiner ces victimes.

(...) Je demande qu'une expertise éventuelle puisse être menée par la direction régionale dans son ensemble pour éviter tous ces malentendus qui sont dangereux pour la réputation de l'Union culturelle. »⁶⁴

Ce qui s'exprime aussi c'est le ressentiment des artistes qui sont restés fidèles à la règle de l'autonomie de l'art envers ceux qui jouissaient d'une notoriété dans l'ordre temporel. Richard Müller, par exemple, peintre académique qui avait été le professeur de George Grosz à Dresde et jouissait d'une position éminente dans ladite institution depuis trente ans, fut un peintre hautement apprécié durant la période nationale-socialiste, participant régulièrement aux *Grandes expositions d'art allemand (Große Deutsche Kunstausstellungen)* organisées annuellement à la Maison de l'art allemand à Munich à partir de 1937. Gisèle Sapiro qui s'est intéressée aux écrivains français pendant la guerre et au sortir de celle-ci, a démontré « l'homologie entre l'espace des positions occupées dans le champ littéraire et l'espace des prises de position politiques. » La situation de crise, engendrée par la guerre, a mis en lumière le choc des deux postures. Alors que le pôle de production restreinte, c'est-à-dire, dans un langage sociologique, les artistes qui possèdent une légitimité purement artistique, révèle son potentiel subversif quand il est menacé, les écrivains situés au pôle de grande production ont tendance « à sacrifier la règle de l'autonomie de l'art à des logiques hétéronomes, économiques, politiques, médiatiques, et à s'allier avec les fractions qui détiennent le pouvoir temporel pour défendre ou restaurer "l'ordre social". »⁶⁵

Mais en 1947, Oskar Nerlinger, artiste d'avant-garde révolutionnaire, est lui aussi mis en accusation. À la fin des années 1920 à Berlin, il avait adhéré à

⁶³ Croix de chevalier de la Croix de fer : décoration allemande créée par Hitler lors de Seconde Guerre mondiale. Elle est supérieure à la Croix de fer et représente la deuxième plus haute distinction militaire du Troisième Reich.

⁶⁴ Lettre traduite en annexe p.153-155.

⁶⁵ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 102.

l'Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne (*Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands : ARBKD*), Héritière du Groupe Rouge (*Rote Gruppe*), cette Association avait été fondée par Otto Nagel en 1928 à Berlin. Mais c'est à Dresde où une autre cellule se forma en mars 1929 sous la direction du graveur Herbert Gute qu'elle fut la plus active⁶⁶. On la connaîtra sous la formule lapidaire d'Otto Griebel « Asso ». Il ne fait aucun doute que l'Association qui réunissait ses membres autour de son projet politique était directement liée au Part communiste. Dans un article publié, en 1957, sous le titre « Sur Asso à Dresde » dans *Bildende Kunst*, Hans Grundig affirme : « Nous ne voulions pas être en premier lieu une nouvelle union pour faire des expositions, mais plutôt servir consciemment le Parti avec nos compétences artistiques. »⁶⁷ C'est en effet à cette époque que l'agitation organisée par le parti communiste (KPD) et le parti socialiste (SPD) investit, en Allemagne, le champ de la culture, alors que l'Union soviétique encourageait, dans le monde entier, le développement de tendances artistiques et littéraires révolutionnaires. En 1933, cette organisation de 800 membres fut immédiatement dissoute.

Pourtant, cela n'a pas empêché Oskar Nerlinger de présenter des œuvres à la *Grande Exposition d'Art Allemand (Große Deutsche Kunstausstellung)* - manifestation d'État ouvertement propagandiste - de 1939 à 1941, puis en 1943. Le 17 décembre 1947, une lettre anonyme parvient aux bureaux du journal *Ulenspiegel*⁶⁸ pour lequel Oskar Nerlinger travaillera jusqu'en 1950. L'auteur de la missive proteste contre la nomination de Nerlinger comme professeur à l'Ecole des Beaux-arts (*Hochschule der bildenden Künste*) de Berlin-Charlottenburg, au motif que le peintre aurait travaillé pour le ministère de l'aviation sous le Troisième Reich et voulu peindre un tableau sur « l'exaltation de la victoire de l'armée nationale-socialiste en France »⁶⁹. Le peintre, pourtant très engagé à gauche pendant les années 1920, membre du parti communiste depuis 1928, aurait trahi sa foi dans le communisme. De fait, on sait dans les cercles de gauche qu'Oskar Nerlinger, bafouant les idéaux qu'il

⁶⁶ Un autre groupe s'était formé à Düsseldorf, qui comprend, entre autres, les artistes Peter Ludwigs, Julo Levin, Karl Schwesig, Karl Lauterbach, Hanns Kralik et Otto Pankok.

⁶⁷ „Wir wollten von vornherein kein neuer Ausstellung verband sein, sondern bewußt mit unseren künstlerischen Fähigkeiten der Partei dienen.“; Hans Grundig, „Über die "ASSO" in Dresden“, *Bildende Kunst*, n°7, 1957, p. 468-471.

⁶⁸ Journal satirique qui paraît après la guerre sous licence américaine.

⁶⁹ Document d'archive cité par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 19.

avait défendus sous la République de Weimar, avait reçu des commandes officielles à l'époque du national-socialisme.

La dénazification menée par les Alliés est au bout du compte toute relative. Si, dans les expositions officielles, on met à l'honneur les artistes qui avaient été taxés de « dégénérés », avec parfois toute l'incohérence de la politique culturelle de la dictature nazie, on n'hésite pas à confier à Arno Breker ou à Josef Thorak, les grands chantres du nazisme, la réalisation de bustes de généraux américains⁷⁰. Dans le livre nourri de son expérience en tant qu'officier culturel à Berlin de 1945 à 1948 qu'Hellmut Lehmann-Haupt⁷¹ publie en 1954, l'auteur s'insurge contre le retour en grâce de certains peintres et sculpteurs nazis, notant la nomination par un consortium industriel d'Arno Breker au poste de directeur artistique, ou l'exposition de Paul Maria Padua à Krefeld. « Les mêmes hommes qui, il y a seulement quelques années, étaient les violents protagonistes des doctrines raciales, sociales et politiques de Hitler », écrit-il, « sont maintenant dénazifiés et prospèrent joyeusement dans leur profession. »⁷² Dès le mois d'août 1946, 1,2 million de jeunes gens - nés après janvier 1919 - ont bénéficié de la première mesure d'amnistie ; en 1947, l'amnistie de Noël absout encore 85% des suspects restants. L'ère du jugement est révolue. Il faut maintenant reconstruire et remettre tout le monde au travail. Le gouverneur militaire de la zone d'occupation américaine, Lucius D. Clay, déclare dès 1946 : « Nous avons besoin de gens qui s'y entendent en économie. Si l'on doit prendre ombrage du fait qu'un homme a gagné beaucoup d'argent pendant la domination hitlérienne, on excluait tous les gens qui ont des capacités et de l'expérience. »⁷³ Pour les Américains, de toute façon, un antifasciste est aussi suspect qu'un nazi. Plutôt qu'à une vaste entreprise de dénazification on assiste en fait à une « déculpabilisation massive »⁷⁴. De façon symptomatique, on observe le retour des ex-nazis dans toutes les fonctions de l'Etat et du privé. Dans certaines administrations, il y a même davantage de

⁷⁰ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 18.

⁷¹ Officier culturel pour le gouvernement militaire américain, Hellmut Lehmann-Haupt est né à Berlin en 1903. En 1929, après deux ans en tant que jeune conservateur au Musée Gutenberg à Mainz, il émigre aux États-Unis où il occupera le poste de conservateur des livres rares à Columbia University. A Berlin, il est chargé en 1946 de la renaissance de la scène artistique et se lie avec de nombreux artistes qui avaient été taxés de « dégénérés » par les nazis, comme Karl Schmidt-Rottluff ou Karl Hofer.

⁷² Hellmut Lehmann-Haupt, *Art under a dictatorship*, New York, Oxford University Press, 1954, p. 194-195.

⁷³ Cité in : Gilbert Badia, *et al.*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁴ Alfred Wahl, *La seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 62.

nazis qu'avant 1945. De là à dire comme certains cadres de l'occupation que la dénazification fut une farce, il y a un pas que l'on n'ose plus franchir aujourd'hui.

Si à l'Ouest, on est plus laxiste qu'à l'Est, le gouvernement soviétique doit rapidement reconnaître que son intransigeance a des conséquences néfastes et qu'une plus grande indulgence est nécessaire. Les partis politiques écrivent à la SMAD le 17 février 1947 : « L'application schématique de cette directive, comme on peut le constater, a entraîné le renvoi d'un grand nombre d'experts et de spécialistes dans les entreprises et l'administration. Ce phénomène préoccupe le Front unitaire soucieux de la consolidation et de la continuation des progrès économiques réalisés dans la SBZ [*Sovietische Besatzungszone* (zone d'occupation soviétique)]. »⁷⁵ Le 16 août 1947, la SMAD modifie radicalement sa politique, en publiant l'ordre n°201 qui permet la réhabilitation d'une grande partie des anciens membres du NSDAP. Partout et à la hâte, on redonne bonne conscience à une population qui ne demande qu'à tirer un trait sur le passé.

Une partie de la confusion dans les procédures de dénazification, spécialement à Berlin, peut être imputée à une opposition de points de vue entre Américains et Soviétiques. Si, pour les Américains, un artiste est un citoyen ordinaire et doit être traité comme tel, pour les Soviétiques, il mérite une attitude circonstanciée et une certaine déférence, comme nous le verrons plus tard avec les exemples d'Emil Nolde et de Wilhelm Furtwängler. Dès mars 1949, quelques mois avant la fondation de la République Démocratique Allemande, la Commission économique (DWK) décrète des mesures spéciales en faveur des intellectuels et des artistes : distribution de colis (*Pajoks*) avec rations alimentaires supplémentaires, attribution privilégiée de logements, construction de maisons individuelles, facilités de séjours dans des centres de vacances ou des maisons de retraite⁷⁶. En effet, l'artiste n'est pas un homme comme les autres ; en tant que « guide spirituel »⁷⁷, il doit être traité comme un cas à part. Le compositeur Paul Höffer le rappelle en 1946 dans la revue sous licence soviétique *Aufbau*. « L'artiste est un marginal », écrit-il. « On ne

⁷⁵ Cité et traduit in : Corine Defrance et Ulrich Pfeil, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n°224, 2006, p. 53.

⁷⁶ Anne-Marie Corbin-Schuffels, *La force de la parole : Les intellectuels face à la RDA et à l'unification allemande (1945-1990)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998, p. 59.

⁷⁷ Cité in: Gilbert Badia, *et al., op. cit.*, p. 381.

peut pas attendre d'une telle personne qu'elle réagisse "normalement" dans toutes les situations. »⁷⁸ « Il est nécessaire », continue-t-il, « de se rendre compte de la situation psychique de l'artiste, quand on exige de lui que se manifeste dans ses œuvres une prise de position sur l'actualité et la politique. »⁷⁹ Néanmoins, et comme l'autre face d'une même médaille, il n'existe pas pour l'auteur de vrai artiste apolitique. Celui-ci réagit toujours à son environnement⁸⁰. C'est ainsi qu'à Berlin, une « Commission consultative interalliée », chargée d'instruire les dossiers d'artistes suspects et de faire des recommandations au comité des affaires culturelles, commence à siéger au cours de l'année 1946. Est reconnu un statut spécial pour les artistes, dont les cas ne sont plus étudiés par le comité de dénazification normal mais par une autorité spécifiquement culturelle⁸¹. Pourtant, dans les mondes de l'art, il en est comme dans les domaines de la justice ou de l'université. Partout apparaît la nécessité de maintenir en place une partie des personnels nécessaires au redémarrage économique, politique et administratif du pays, cette nécessité qui contraint la SMAD à plus de souplesse dans ses procédures de dénazification et qui fera dire plus tard que la « grande SED » est devenue « l'amie des petits nazis »⁸². D'une manière générale, le monde de la culture est particulièrement peu frappé par la dénazification. Après des années d'assujettissement et d'instrumentalisation, la conception qui prévaut parmi les officiers de contrôle est celle de l'art comme activité séparée et néanmoins nécessaire, laquelle protège les artistes d'enquêtes trop méticuleuses.

Peu à peu, la politique culturelle des Alliés se recentre insensiblement sur un objectif principal, celui d'assurer l'expansion de leur propre culture nationale. A mesure que les responsabilités culturelles seront à nouveau confiées aux Allemands⁸³, cet objectif prendra de plus en plus d'importance. D'ailleurs, à l'été 1948, la sous-direction des Beaux-arts de la zone française se

⁷⁸ „Der Künstler ist ein Außenseiter. (...) Man kann von einem solchen Menschen nicht erwarten, daß er in allen Fällen 'normal' reagiert“; Professor Paul Höffer, “Der Künstler im Zeitgeschehen”, *Aufbau*, n°9, 1946, p. 941.

⁷⁹ „Es ist notwendig, sich diese seelische Lage des Künstlers klarzumachen, wenn man von ihm verlangt, daß sich seine Stellungnahme zum Zeitgeschehen und zur Politik in seinen Werken manifestiert.“; *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 942.

⁸¹ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 128.

⁸² Bernd Faulenbach, « Zur Funktion des Antifaschismus in der DDR », *Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland*, édité par le Deutscher Bundestag, vol. III, 1995, p. 104. Cité et traduit in : Corine Defrance et Ulrich Pfeil, *loc. cit.*

⁸³ En décembre 1946, les zones américaines et britanniques restituent aux Länder leur souveraineté culturelle. En mai 1947, c'est au tour de la France.

transforme en « section de l'expansion culturelle »⁸⁴. Dès le mois de septembre 1946, une « Mission culturelle française » chargée d'œuvrer au rayonnement de la culture française avait été installée à Berlin et dans les autres zones alliées. À l'automne 1945, et un peu plus tard pour l'Union Soviétique et particulièrement la France, des maisons de la culture, gérées par chacun des pays occupants, sont installées dans les grandes villes allemandes⁸⁵. Les Américains sont les premiers à ouvrir un « centre d'information », baptisé « *Amerika Haus* » (Maison de l'Amérique)⁸⁶ à Berlin-Wilmersdorf, lequel est transporté au début de l'année 1946 au 10-12 de la Kleiststraße, dans les locaux de l'ancienne agence du Reich pour le cinéma et l'image documentaire. Les Britanniques installent leur propre centre dans les locaux de la Schlüterstraße libérés après la dissolution de la Chambre des Créateurs. En avril 1948, le *British Information Center*⁸⁷, nommé *die Brücke* (le pont), emménage sur le prestigieux Kurfürstendamm. C'est sur Unter den Linden, dans le *Palais am Festungsgraben* entièrement restauré, que les Soviétiques inaugurent au début de l'année 1947 leur « Maison de la culture de l'Union soviétique ». C'est le seul centre culturel allié à proposer un programme régulier s'intégrant pleinement dans la vie culturelle berlinoise. Après bien des retards et des atermoiements, la France ouvre, en avril 1950, les portes de sa « Maison de France » sur le Kurfürstendamm. Tous ces centres disposent d'une bibliothèque, proposent des cours de langue et mettent sur pied expositions et conférences. Les services culturels des différentes zones d'occupation organisent de vastes campagnes d'invitation d'artistes et de troupes de théâtre. Un festival de musique contemporaine - qui ne cessera qu'en 1996 pour cause de manque de moyens financiers - est implanté à Donaueschingen par les Français⁸⁸. Ces derniers réunissent également une commission pour la diffusion du livre français et s'efforcent de traduire les grands textes français

⁸⁴ Entre 1947 et 1949, suite à la promulgation de l'Ordonnance 95, une grande partie des prérogatives en matière culturelle est restituée par la France aux autorités des Länder. Cf. Corinne Defrance, *op. cit.*, p. 307.

⁸⁵ Sur ces centres, voir Bernard Genton, *op. cit.*, p. 315-326.

⁸⁶ Dès la fin de l'année 1946, on compte plus de vingt *United States Information Centers* (USIC) dans les principales villes de la zone d'occupation américaine. Pour les Américains, à la différence des autres puissances d'occupation, ces centres ont aussi pour objectif de « combattre les préjugés des Allemands sur le prétendu "retard" américain en matière de culture, de littérature, de science. » (Bernard Genton, *op. cit.*, p. 321)

⁸⁷ Devant le succès remporté par ce premier *Information Center*, on prévoit la création de soixante autres centres, soit un pour chaque ville de la zone britannique de plus de cinquante mille habitants. A la fin de l'année 1947, c'est chose faite ; on décompte soixante-quatre centres.

⁸⁸ Rainer Hudemann, « L'occupation française après 1945 et les relations franco-allemandes », *Vingtième siècle*, N°55, juillet-septembre 1997, p. 61.

en allemand pour les diffuser⁸⁹. La France, forte de sa « tradition universaliste », veut s'engager dans une « mission civilisatrice »⁹⁰. C'est aussi pour elle une façon d'assurer sa position vis-à-vis des Anglo-saxons. D'ailleurs, à Berlin, les Britanniques se cantonneront à une unique initiative, cependant couronnée de succès : le festival élisabéthain organisé à la fin de l'été 1948⁹¹. Les expositions montées par l'occupant - et la France est particulièrement précoce et habile en ce domaine⁹² - se succèdent⁹³. L'art abstrait y occupe une place de choix. En 1948, le British Council présente à Cologne l'exposition *La peinture britannique contemporaine (Zetgenössische Britische Malerei)*. Soutenue par Hilla Rebay, la manifestation intitulée *La peinture abstraite en Amérique (Gegenstandslose Malerei in Amerika)*⁹⁴ dévoile au public allemand une partie de la collection Guggenheim. La même année, et jusqu'en 1949, l'exposition *La peinture abstraite française (Französische abstrakte Malerei)*⁹⁵ s'installe dans les villes de Stuttgart, Munich, Düsseldorf, Hanovre, et bien d'autres. Une des plus grandes réussites revient aux Français avec l'exposition *La peinture française moderne (Moderne Französische Malerei)* qui s'ouvre en octobre 1946 à Berlin dans une salle du château impérial pourtant fortement endommagé. Cette exposition, pensée « pour ne pas heurter un public moins

⁸⁹ C'est la tâche que s'est fixée principalement la revue *Lancelot*. Voir Edmond Vermeil, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », *Politique étrangère*, volume 12, n°6, 1947, p. 617.

⁹⁰ Lettre du 10 décembre 1946 du Ministre des Affaires Etrangères à M. le Commissaire Général aux Affaires allemandes et autrichiennes, citée in : Valérie Séguéla, « Les expositions d'art moderne en zone d'occupation française en Allemagne (1945-1949) », *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Actes de la table ronde internationale réunie au Centre Mahler, 23 et le 24 octobre 1992, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 176.

⁹¹ Est-il nécessaire de préciser qu'en cette année où les tensions entre l'Est et l'Ouest ne cessent de s'accroître, en plein blocus de Berlin, cette opération vise à concurrencer l'Union Soviétique particulièrement habile à produire des manifestations culturelles qui sont de véritables événements ?

⁹² Il s'agit en effet pour la France, vaincue en 1940, de retrouver son rang au sein des grandes nations. Au-delà de la simple mission d'expansion culturelle, il est question de l'affirmation politique de sa puissance. « L'exposition de la richesse culturelle comme expression de la puissance politique française était naturellement destinée à impressionner le public allemand mais également à renforcer le prestige français auprès des Alliés. » Corine Defrance, *op. cit.*, 1994, p. 126.

⁹³ Sur les expositions organisées en Allemagne entre 1945 et 1985, voir : *1945-1985 : Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin, Nationalgalerie, 1985, p. 453-616.

⁹⁴ Première exposition américaine en Allemagne après la guerre, elle se tient du 21 mars au 18 avril 1948, à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe. Elle présente des œuvres appartenant à la Fondation Solomon R. Guggenheim à New York. Exposition itinérante, elle est ensuite montée dans les villes de Düsseldorf, Mannheim, Munich et Stuttgart.

⁹⁵ Cette exposition est à l'initiative du grand promoteur et collectionneur d'art abstrait en Allemagne Ottomar Domnick.

initié que le public français »⁹⁶, ne présente que des œuvres figuratives. À Berlin, qui ne représente qu'une courte étape de cette exposition itinérante, la manifestation a attiré plus de vingt-cinq mille visiteurs en moins de quinze jours, un public nombreux pour l'époque et au regard des conditions matérielles. Le succès critique est lui aussi au rendez-vous et quasi unanime. Dans son rapport, M. Courbin parle d'un « dithyrambe enthousiaste »⁹⁷. Pour l'Américain Hellmut Lehmann-Haupt, « des Alliés occidentaux, les Français furent les seuls à comprendre immédiatement l'importance d'un programme artistique actif. »⁹⁸ « Dans le Berlin bombardé », ajoute-t-il, « les expositions d'art moderne français furent les premières messagères d'un autre monde. »⁹⁹ Pour les Français, en effet, l'Allemagne seule ne peut rééduquer ses citoyens ; c'est aux forces d'occupation de s'en occuper par la diffusion de leur culture nationale¹⁰⁰. Ces expositions doivent pour Edmond Vermeil, « redress[er] dans leurs esprits [ceux des Allemands] la fausse image qu'ils se sont faites de l'Occident »¹⁰¹, dans une entreprise de rééducation, et même de « dégermanisation »¹⁰².

1.2 La rééducation et le rachat des fautes : l'art moderne comme remède

Objet de toutes les attentions, l'art est ainsi immédiatement perçu comme un enjeu de taille par les forces d'occupation. « Dans la culture ressuscitée après la catastrophe, l'art prend un aspect idéologique par sa simple existence, avant tout contenu anecdotique ou philosophique »¹⁰³ écrira en 1970 Theodor W. Adorno. Les Alliés l'ont bien compris. Si la culture constitue un des terrains majeurs de la reconstruction (réouverture des

⁹⁶ Rapport de M. Courbin, adjoint à l'Attaché culturel français, sur l'exposition de peinture française moderne organisée au Château impérial de Berlin du 21 octobre au 6 novembre 1956. Cité par Bernard Genton, *op. cit.*, p. 166.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 167. Bernard Genton ajoute que cette exposition fut aussi « un exemple d'harmonie internationale ». En janvier 1948, le quotidien de la SED *Neues Deutschland* cite l'exposition comme l'un des événements culturels les plus significatifs de l'après-guerre à Berlin (p. 168).

⁹⁸ “Of the Western Allies the French were the only ones who immediately understood the importance of an active art program.”; Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, 1954, p. 197.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Marie-Amélie Zu Salm-Salm, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 137.

¹⁰¹ Edmond Vermeil, *op. cit.*, p. 601.

¹⁰² *Ibid.*, p. 622.

¹⁰³ Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 323.

musées, réorganisation de la vie artistique via la mise en place d'administrations compétentes), elle devient surtout l'instrument par excellence de la rénovation des mentalités. Comme l'explique en 1947 Edmond Vermeil¹⁰⁴ dans la revue *Politique étrangère*, « après les triomphes militaires de 1945, c'est une victoire d'ordre spirituel et moral qu'il faut remporter sur le national-socialisme. » Il faut libérer l'esprit allemand de son inculture et détruire le « nazisme à l'intérieur des esprits et des consciences »¹⁰⁵. Chargées de la dénazification, les forces d'occupation misent sur la culture, les unes pour rééduquer, les autres pour déconditionner un peuple allemand, nécessairement perverti et endoctriné par les mots et les images du régime nazi. Les États-Unis qui voient les racines du nazisme dans une disposition spécifique du caractère allemand¹⁰⁶ et l'Union Soviétique qui considère le fascisme comme une émanation du capitalisme¹⁰⁷, conçoivent, l'un et l'autre, la culture comme un formidable outil de transmission de leurs idées, outil dont l'efficacité venait d'être prouvée par les nazis eux-mêmes.

Aux œuvres de ce que l'on appelle désormais l'« art nazi », soulignant ainsi leur caractère puissamment hétéronome et le fait qu'elles étaient porteuses de messages spécifiques, on substitue un art moderne autonome et véhicule de valeurs universelles. Pendant la guerre déjà, les États-Unis avaient érigé l'art moderne comme arme contre le péril culturel nazi¹⁰⁸. L'art moderne mis au ban devenait l'art de la démocratie et de la résistance à la dictature et correspondait à l'idée de liberté qu'avait toujours défendue l'Amérique. Aussitôt qu'un artiste et ses œuvres étaient ostracisés par l'Allemagne nazie, il obtenait immédiatement une reconnaissance aux États-Unis. Fidèles à la

¹⁰⁴ Edmond-Joachim Vermeil (1878-1964) est un universitaire, spécialiste de l'histoire et de la civilisation allemandes.

¹⁰⁵ Edmond Vermeil, *op. cit.*, p. 605-607.

¹⁰⁶ Dans son ouvrage intitulé *What to do with Germany?* (Chicago, New York, Ziff Davis Publishing Company, 1944) et publié avant la fin de la guerre, Louis Nizer considère le national-socialisme comme l'accomplissement de la pensée allemande. C'est tout le peuple allemand qui aurait déclaré la guerre au monde civilisé. Voir, Jérôme Vaillant, *op. cit.*, 1981, p. 7.

¹⁰⁷ Dimitrov avait décrit le nazisme comme « la dictature terroriste ouverte des éléments les plus réactionnaires, les plus chauvins et les plus impérialistes du grand capital financier. » Cité par Bernard Genton, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁸ L'écrivain Lewis Mumford avait ainsi pu déclarer en 1936, au premier congrès des artistes américains : « Ils [les dictateurs] les craignent [les artistes] parce qu'ils craignent la liberté de la critique. Ils croient à juste titre que si l'on permet aux forces que représentent les artistes de s'exercer, elles disloqueront le régime fasciste. L'élan irrésistible de l'Art peut renverser tout le programme fasciste. » ; Lewis Mumford, « Opening Address », *First American Artists' Congress*, New York, 1936, p. 2. Cité et traduit in : Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 30.

logique moderniste, pour laquelle l'exclusion est le prix de la grandeur, les organisations alliées chargées de la culture prennent dès lors appui sur les artistes modernes restés dans l'Allemagne nazie, ceux que Hitler avait ostracisés en bloc en qualifiant leur art de « dégénéré ». Ce sont eux, d'abord perçus comme martyrs du régime nazi, car accusés par lui d'avoir souillé l'âme allemande, qui vont maintenant servir de contrepoison. Ce tri manichéen se fait au prix d'une mise en équivalence simpliste des différentes attitudes, trait qui ne manquera pas de faire l'objet d'une relecture dans les années 1960 par la nouvelle génération de chercheurs et d'artistes.

Si l'on en croit l'historien de l'art Edwin Redslob¹⁰⁹, qui fut jusqu'en 1933 une personnalité en vue dans le monde de l'art en Allemagne, les artistes qui méritent ce vocable en 1945 sont les "vrais" artistes de la République de Weimar¹¹⁰, les peintres de la dictature hitlérienne devenant ainsi des imposteurs. Pareillement, en 1947, pour le peintre Hans Grundig, « la génération des artistes de 1918 à 1933 constitue encore aujourd'hui les forces artistiques les plus progressistes qui nous représentent au-delà des frontières de l'Allemagne. »¹¹¹ Il y a là un parachronisme évident, occasionné par une période nazie que l'on souhaite à tout prix effacer. Le premier numéro de la revue *Das Kunstwerk* consacre un article à ce que sont devenus les artistes dont on avait perdu la trace au cours des douze années de dictature hitlérienne¹¹². Les avant-gardes, expressions sociologiques de la modernité¹¹³, celle-là même qui s'était définie depuis le XIX^e siècle en opposition au mauvais goût et au philistinisme, sont rappelées sur le devant de la scène artistique allemande, comme antidote à un art nazi académique et kitsch. « Rhétorique de la rupture et mythe du commencement absolu »¹¹⁴, la modernité est perçue comme un signe d'espoir en un monde libre et en un nouveau départ - la fameuse "Heure

¹⁰⁹ Le lecteur, désirant de plus amples informations à propos d'Edwin Redslob, pourra se référer à la biographie de Christian Welzbacher, *Edwin Redslob : Biografie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlin, Matthes & Seitz, 2009.

¹¹⁰ „wahren“ Künstler der Weimarer Republik“ ; Discours d'Edwin Redslob, « Sur l'avenir de l'art » (*Um die Zukunft der Kunst*) prononcé le 9 août 1945 à l'occasion de l'inauguration de la Galerie Gerd Rosen à Berlin. Cité in : Markus Krause, *Galerie Gerd Rosen : Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995, p. 41.

¹¹¹ „... daß die Generation bildender Künstler von 1918 ab bis 1933 noch heute die fortschrittlichsten künstlerischen Kräfte darstellen, welche uns über die Grenzen Deutschlands hinweg repräsentieren.“ Hans Grundig, “Sinn und Ziel der künstlerischen Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Dresden”, *Zeitschrift für Kunst*, n°3, 1947, p. 68.

¹¹² *Das Kunstwerk*, n°1, 1946-1947, p. 39.

¹¹³ Jean Baudrillard, Alain Brunn, Jacinto Lageira, "Modernité", *Encyclopaedia Universalis*

¹¹⁴ Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la Modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 47.

Zéro" -, et l'artiste comme un parangon de cette liberté¹¹⁵. Celle-ci « a toujours été du côté de la démocratie. », écrit Jean Clair. « Elle a incarné de bout en bout les valeurs de la résistance à l'oppression, de la liberté d'esprit, et, bien entendu, du pouvoir créateur de l'individu face à la tyrannie des masses. »¹¹⁶ Avec la Première Guerre mondiale, l'artiste s'était senti une responsabilité sociale. L'engagement politique, la critique des ravages de la guerre, de l'injustice, de la bourgeoisie et des élites étaient devenus des thèmes courants de la production artistique. Dès la fin des années 1920, à mesure que la menace fasciste gagnait du terrain, la culture s'instituait en force d'opposition face à la barbarie¹¹⁷, quitte, après la guerre, à tomber dans une sorte d'« angélisme culturel qui croit à une solution sociale par le développement et l'expansion universelle d'une culture libératrice » (Pierre Gaudibert)¹¹⁸. L'artiste gagne par conséquent une influence toujours plus grande jusqu'à devenir, au terme d'une évolution amorcée dans les années 1920¹¹⁹, « une pierre importante de l'édifice politique »¹²⁰, ainsi que le résume Pierre Höffer dès 1946 dans la revue *Aufbau*. On pourra toutefois regretter, avec Maïke Steinkamp, qu'au lieu de mener une réflexion sur les processus à l'œuvre dans la politique culturelle et l'instrumentalisation de l'art, on réhabilite l'art moderne comme expression d'une nouvelle orientation politique, d'un changement de valeur dans la société¹²¹. L'analyse pourtant plus que souhaitable des mondes de l'art allemand durant les dernières décennies n'a pas lieu.

1.2.1 L'Expressionnisme comme héritage

Quelle que soit la zone d'occupation concernée, partout, on discute de l'héritage artistique sur lequel doit se construire la nouvelle Allemagne. « Où

¹¹⁵ Alfred H. Barr Jr., *La Peinture moderne, qu'est-ce que c'est ?* [1946], traduit de l'américain par Christiane Thiollier, Paris, RMN, 1993, p. 114.

¹¹⁶ Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997, p. 13.

¹¹⁷ Pierre Gaudibert, *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*, Casterman (troisième édition revue et augmentée), 1977, p. 65. En France, à partir de 1936, le Front populaire défend l'idée d'une « Union Sacrée » autour de la culture comme meilleur rempart contre la barbarie.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 40.

¹¹⁹ À ce moment-là, l'art prit un tour politique et fut séparé en deux camps : tout ce qui était moderne était de gauche, et tout ce qui était traditionnel était de droite. Cf. Professor Paul Höffer, "Der Künstler im Zeitgeschehen", *Aufbau*, n°9, 1946, p. 942-943.

¹²⁰ „einem wichtigen Baustein des politischen Gebäudes“ ; *Ibid*, p. 942.

¹²¹ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 94.

se situe l'art ? »¹²² est la question que pose en 1946 le premier numéro de la revue *Aussaat*, publiée à Stuttgart en zone d'occupation américaine. Dans un article de *Das Kunstwerk* consacré en 1946-47 à une exposition d'art moderne à Constance, on évoque « le combat pour regagner et posséder à nouveau l'héritage d'un passé que l'on croyait peut-être déjà perdu, mais qui mérite encore d'être vécu »¹²³. Dans la logique d'une histoire de l'art évolutionniste, basée sur l'innovation et le dépassement incessant, on cherche, au travers de conférences et d'articles de presse, à redonner au pays un patrimoine sur lequel bâtir l'art du présent¹²⁴, en prenant bien soin d'effacer toute trace laissée par la "création" des douze dernières années - dans une moindre mesure pour « l'art des catacombes », ainsi que l'on a nommé les œuvres réalisées par les artistes taxés de "dégénérés" et plus ou moins exclus de la scène artistique allemande. C'est l'Expressionnisme qui va de nouveau concentrer l'attention¹²⁵. Christian Saehrendt dans un volumineux ouvrage consacré à l'artiste expressionniste en 2010 n'hésite pas à parler d'« Emil Nolde Superstar » au vu de son importance sur le marché de l'art d'après-guerre¹²⁶. Ainsi que le remarquait Adorno en 1949, les formes éprouvées constituent des refuges particulièrement prisés dans cette époque d'incertitudes où « la culture dans le sens traditionnel est morte ».¹²⁷ Souhaitant sensibiliser le public à l'art moderne, Adolf Behne, architecte, critique et théoricien de l'art et de l'architecture particulièrement actif sous la République de Weimar, tient le 30 juin 1945 une conférence à l'occasion de l'inauguration de la Haute Ecole du peuple (*Volkshochschule*) à Berlin Wilmersdorf, intitulée « L'art dégénéré - un mensonge de Hitler » (*Entartete Kunst - ein Hitlerlüge*). Si l'Expressionnisme ne peut, selon lui, être considéré comme un art actuel, il faut néanmoins souligner sa pertinence historique pour la formation d'une nouvelle génération

¹²² Herbert Griebitsch, „Wo steht die bildende Kunst?“, *Aussaat*, 1946-47, n°1, p. 49.

¹²³ „... Kampf (...) um Wiedergewinnung und Neubesitz des vielleicht schon verlorengegläubten Erbes aus einer Vergangenheit, die noch wert war...“; „Moderne Kunst in Konstanz“, *Das Kunstwerk*, n°2, 1946-47, p. 33.

¹²⁴ Sur ce sujet, voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 90-93.

¹²⁵ Heckel, Schmidt-Rottluff ou Pechstein font partie, selon Karl Otto Götz, des artistes les plus souvent exposés dans l'immédiat après-guerre. Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 123.

¹²⁶ Christian Saehrendt, „Emil Nolde heute“, *Emil Nolde*, Cologne, DuMont, 2010, p. 9.

¹²⁷ Cité et traduit in: Jean-Loup Korzilius, *La peinture abstraite en Allemagne : 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 84.

d'artistes ¹²⁸. Ainsi, si tous ne s'accordent pas sur le pouvoir de l'Expressionnisme à incarner un art contemporain, chacun souligne son importance dans la reconstruction. Dans ces premières années d'après-guerre, le terme « expressionnisme » prend dans ces premières années d'après-guerre une signification beaucoup plus large et finit par désigner, l'ensemble de l'art honni par la dictature¹²⁹. Comme les nazis avaient rejeté en bloc l'ensemble - ou presque - de l'art moderne, c'est sans distinction de style que ce dernier est célébré. Quelle que soit la forme artistique qui avait été déclarée « dégénérée » par les nazis, elle est immédiatement qualifiée en Allemagne dès la fin de la guerre d' « extrême » ou de « moderne » ¹³⁰, brouillant l'évaluation de sa valeurs. Tout artiste qui déclaré dégénéré par les nazis devient égal à n'importe quel autre qui a subi un sort identique. Ainsi, un Max Beckmann équivaut à un Bernhard Kretzschmar.

À en croire Wolfgang Schumann qui écrit en 1947 dans la revue *Aufbau*, « l'Expressionnisme et le Post-Expressionnisme portent en eux les fruits les plus mûrs et les plus importants qui puissent être donnés. »¹³¹ Pour les Allemands, le recours à l'Expressionnisme est d'autant plus souhaité qu'aucun peintre lié à *Die Brücke* n'a émigré¹³², exception faite d'Ernst Ludwig Kirchner qui s'était installé en Suisse bien avant que le parti national-socialiste ne fasse son apparition. À l'époque de la Première Guerre mondiale, l'Expressionnisme avait été célébré comme la réponse teutonne à l'avant-garde française et internationale. Il avait incarné un art spécifiquement allemand et avait été reçu en tant que tel à l'étranger depuis ses débuts. C'est d'ailleurs parce qu'ils étaient perçus comme trop « allemands » qu'il avait été difficile pour ces artistes d'émigrer. Dans les musées et galeries à l'étranger, leur travail était absent. Comme l'a montré Mathilde Arnoux dans l'important travail qu'elle a consacré aux musées français et à la peinture allemande, le Musée du Jeu de Paume, dédié à l'art étranger à Paris, n'avait acquis aucune œuvre

¹²⁸ Cette conférence sera publiée dans une forme fortement remaniée en 1947. Cf. Adolf Behne, *Entartete Kunst*, Berlin, Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1947. Voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 93-94.

¹²⁹ Sur les fluctuations du terme, voir notamment Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, Editions La Part de l'œil, 1999.

¹³⁰ Martin Damus, *op. cit.*, 1995, p. 38.

¹³¹ „dann trügen Expressionismus und Nach-Expressionismus jetzt die reifsten und bedeutendsten Früchte, die ihnen beschieden sein konnten.“; Wolfgang Schumann, « Impressionismus, Expressionismus und die Gegenwart », *Aufbau*, n°1, 1947, p. 54.

¹³² Ernst Ludwig Kirchner s'était installé en Suisse déjà avant 1933. En 1937, 639 de ses œuvres furent saisies et déclarées « dégénérées ». Il souffrit tellement du tour qu'avait pris l'Allemagne qu'il se suicida en 1938.

expressionniste¹³³. « Mis à part *Weg allen Fleisches II* de George Grosz donné par Thea Sternheim en 1934, le *Paysage forestier avec bûcherons* et *Le petit poisson* de Beckmann, les œuvres germaniques acquises par Dezarrois [le directeur du musée] ne reflèt[ai]ent pas les expressions les plus contemporaines comme, par exemple, la Nouvelle Objectivité ou l'expressionnisme. Il sembl[ait] que, comme avant guerre, l'art germanique, pour être apprécié, d[evai]t pouvoir se fondre dans le mouvement de l'art français »¹³⁴, écrit l'auteure. À Paris, alors encore considéré comme capitale des arts, l'art allemand contemporain était quasiment invisible, absence qui exprimait un fort ressentiment à l'égard de l'Allemagne et un mépris pour la production artistique germanique¹³⁵. Toute peinture qui ne relevait pas de la tradition française était, à en croire les responsables de l'art parisiens, empreinte de nationalisme et rejetée en tant que telle. C'est ce que constate, désenchanté, Paul Westheim dans une lettre du 19 juillet 1939 au conservateur du musée de Bâle, Georg Schmidt : « En soi, l'intérêt pour l'art allemand à l'étranger en est au point le plus bas. J'ai malheureusement pu observer cela bien souvent durant les six dernières années. Combien de ceux qui ont emporté avec eux leurs collections expressionnistes ou autres ont dû faire l'expérience de ne pas trouver d'acheteurs. Il n'y en a pas en France et, en Angleterre, comme l'a prouvé l'exposition de l'an dernier à Londres (...), il y en a encore moins. »¹³⁶ Aux États-Unis, quelques expositions d'artistes allemands eurent lieu dans les années 1920 et 1930 dans des galeries, tenues elles-mêmes par des Allemands¹³⁷, mais le MoMA ne fit l'acquisition que d'une seule œuvre : une scène de rue de Kirchner achetée en 1939. L'historien de l'art William Reinhold

¹³³ Mathilde Arnoux, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2007, p. 135.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 131. Elle ajoute à propos de Beckmann : « Si curieux que cela puisse paraître, étant donné la façon dont Max Beckmann semble incarner aujourd'hui l'image de l'authentique représentant de l'art allemand, il est très vraisemblable que le *Paysage forestier avec bûcherons*, acheté en 1931, a été acquis comme témoin de l'influence française sur cet artiste. (...) ce n'est pas dans une manifestation qui présente l'œuvre de Beckmann dans sa filiation à la culture allemande qu'est acquise cette pièce, mais au contraire, dans une exposition qui montre l'admiration de l'artiste pour l'art français. » (p. 132)

¹³⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹³⁶ Cité et traduit par Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, 1998, p. 158.

¹³⁷ En octobre 1923, le galeriste Möller et Valentiner, directeur du Detroit Institute of Arts né à Karlsruhe, avaient organisé dans la galerie new-yorkaise Anderson l'exposition « l'art allemand moderne » (*modern german art*) qui rassemblait 273 œuvres de Nolde, Schmidt-Rottluff, Mueller, Heckel et Pechstein, entre autres. Une exposition Heckel avait eu lieu en 1931 chez Neumann (N.Y.C.) et Schmidt-Rottluff était chez Westermann (N.Y.C.) en 1936. En 1937, Kirchner était au Detroit Institute of Arts et chez Curt Valentin. En 1939, Nolde exposait chez Buchholz à New-York. Voir Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 81.

Valentiner avait du reste parlé de l'exposition *Collection d'art moderne allemand (Collection of Modern German Art)* qu'il avait organisée en 1923 à la Galerie Anderson à New York, comme d'un acte courageux au vu de la mauvaise réputation de l'art allemand¹³⁸. George Grosz qui venait d'émigrer aux États-Unis, raconta à cet égard dans une lettre à Max Pechstein que « l'art allemand, ainsi que le [lui] disait récemment un important collectionneur, est certes "énormément" intéressant, mais, en général, il rend trop "triste". »¹³⁹

Suscitant la haine autant que l'amour, l'Expressionnisme avait en outre, au début des années 1930, été l'objet d'une forte polémique parmi les idéologues nazis autant que parmi les intellectuels. Déjà honni par la faction conservatrice de la bourgeoisie sous Guillaume II, il avait acquis petit à petit une image de victime qui ne demandait qu'à s'exprimer pleinement après 1945. D'autant plus qu'en termes quantitatifs, l'Expressionnisme avait été la grande victime de l'iconoclasme nazi¹⁴⁰.

À l'été 1933, une discussion relayée par la presse s'était engagée entre historiens de l'art, conservateurs de musées et activistes du NSDAP afin de déterminer si les artistes expressionnistes pouvaient être considérés comme les représentants de l'art du Troisième Reich¹⁴¹. En effet, à ce moment-là encore, les partisans de l'Expressionnisme, un groupe hétérogène de conservateurs de musée comme Max Sauerlandt, Ludwig Justi ou Carl G. Heise, de galeristes comme Ferdinand Möller, de journalistes et de membres du NSDAP, tel le représentant de « l'Union des étudiants allemands nationaux-socialistes » (*Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund*) Otto Andreas Schreiber ou Joseph Goebbels, lui-même auteur d'un roman expressionniste¹⁴², pensaient entrevoir dans la nouvelle ère qui s'ouvrait une opportunité pour la promotion

¹³⁸ Cité in: *Klee aus New York: Hauptwerke der Sammlung Berggruen im Metropolitan Museum of Art*, cat. expo., Berlin, Stülerbau, Sammlung Berggruen, 1998, p. 27.

¹³⁹ „Die deutsche Kunst ist, so sagte mir neulich ein bedeutender Sammler, zwar "riesig" interessant, aber im allgemeinen zu "traurig" stimmend.“ Lettre de George Grosz à Max Pechstein, datée du 15 mars 1933 in : George Grosz, *Briefe 1913-1959*, Hambourg, Rowohlt, 1979, p. 166.

¹⁴⁰ Voir la base de données établie par la Frei Universität de Berlin : <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=>

¹⁴¹ Voir Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 45-49.

¹⁴² *Michael* publié en 1929. On pouvait y lire : „La structure interne de notre décennie est expressionniste jusqu'à l'os. Nous, les contemporains, sommes tous expressionnistes – des hommes qui veulent former le monde de l'intérieur de leur propre être. L'Expressionnisme crée un monde nouveau de l'intérieur. Son secret et son pouvoir sont sa ferveur passionnée. » Traduit par Jean-Léon Muller in : *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Montpellier, Musée Fabre*, 2008-2009, p. 67.

de leurs idées, ce que leur laissait croire une partie des nazis. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Emil Nolde et Ernst Barlach avaient ainsi été invités par Goebbels à l'inauguration de la Chambre de la Culture du Reich le 15 novembre 1933¹⁴³. Dans l'Expressionnisme, Goebbels voyait avant tout une opposition à l'Impressionnisme français, comme l'avait montré en 1911 la célèbre protestation Vinnen. En juin 1934, lors de la première session de la Chambre des beaux-arts du Reich, le ministre de la propagande s'était déclaré opposé aux « tendances réactionnaires » et avait annoncé : « Nous, nationaux-socialistes, nous considérons également porteurs de la modernité la plus avancée en matière artistique. »¹⁴⁴ Il soutenait la revue *Kunst der Nation*¹⁴⁵ qui sera jusqu'au début de l'année 1935 un acteur important dans le débat sur l'art moderne. Le 11 août 1936 encore, Max Beckmann assistait à une réception offerte par les Ribbentrop à l'occasion des Jeux Olympiques¹⁴⁶. Une porte semblait donc s'ouvrir pour les Expressionnistes, et conservateurs, historiens de l'art et artistes allaient s'employer à défendre leurs intérêts. Faisant explicitement référence à cet état de fait, Georg Lukács, dans la revue *Internationale Literatur*¹⁴⁷, dénonça cet héritage commode que constituait l'Expressionnisme pour le fascisme¹⁴⁸. Dans une perspective marxiste, il reprochait à l'Expressionnisme d'avoir échoué dans son opposition à la bourgeoisie dominante, sa trop grande tendance à l'abstraction, selon lui,

¹⁴³ Il semble que l'invitation de ces artistes pourtant catalogués de « dégénérés » provoqua stupeur et consternation au ministère de l'Intérieur. Cf. Klaus Backes, *Hitler und die bildenden Künste : Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Cologne, DuMont, 1988, p. 58. Parmi les invités figurait Peter Behrens, pourtant juif. Une anecdote raconte qu'à ceux qui lui faisaient le reproche d'avoir soutenu un artiste juif, Goebbels répondit que c'était lui qui décidait qui était juif ou pas. Cité in : Marie-Amélie zu Salm-Salm, *op. cit.*, note 87 p. 46.

¹⁴⁴ Cité et traduit in : Peter Vergo, « Emil Nolde : Mythe et réalité », *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Montpellier, Musée Fabre*, 2008-2009, p. 67.

¹⁴⁵ *Kunst der Nation* fut fondée à l'automne 1933 pour servir de porte-voix à l'opposition artistique à l'intérieur du parti nazi. Ses créateurs Otto Andreas Schreiber et Fritz Eduard Hartmann avaient été à la tête de la revue *Weltkunst*. Leur objectif était d'offrir à l'art moderne une tribune au sein de l'Allemagne nazie. Revue bimensuelle, elle comprenait six pages et faisait appel autant à des auteurs nationaux-socialistes convaincus qu'à des artistes et critiques qui avaient déjà défendu l'art moderne pendant les années 1920. Sur *Kunst der Nation* voir : Stefan Germer, „Kunst der Nation. Zu einem Versuch die Avantgarde zu nationalisieren“, *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1990, p. 21-40.

¹⁴⁶ Sean Rainbird, « La montée des périls. 1925-1938 », *Beckmann*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 2002-2003, p. 34.

¹⁴⁷ La revue *Internationale Literatur* est publiée de juin 1932 à décembre 1945 à Moscou. On compte parmi ses collaborateurs Heinrich Mann, Erwin Piscator, Anna Seghers ou encore André Gide.

¹⁴⁸ Il écrit : « ... car sans nul doute l'expressionnisme n'est que l'un des nombreux courants idéologiques bourgeois qui déboucheront plus tard sur le fascisme... » Georg Lukács, « Grandeur et décadence de l'Expressionnisme », *Problèmes du Réalisme* [1955], traduit de l'Allemand par Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 54.

l'empêchant d'accéder à l'essence des choses auxquelles il tentait de s'opposer¹⁴⁹. Un an plus tard, Ernst Bloch, dans *Héritage de ce temps*, prendrait la défense de l'Expressionnisme et jetterait l'anathème sur la Nouvelle Objectivité¹⁵⁰.

Faire de l'Expressionnisme un héritage pour la nouvelle Allemagne nazie, au risque d'une réinterprétation de l'histoire de l'art, telle fut l'entreprise d'Alois Schardt¹⁵¹ alors à la tête de la Nationalgalerie, lors d'une conférence tenue le 10 juillet 1933 à la Kunstbibliothek de Berlin. Soucieuse de séduire le monde de l'art nazi, il inscrivait l'Expressionnisme dans une tradition nordique - et plus particulièrement allemande - de l'art extatique qui partirait de l'Âge de Bronze germanique et de l'ornementation carolingienne, passerait par Grünewald et Rembrandt, et aboutirait à *Die Brücke* et Franz Marc¹⁵². W. Greischel du Musée Kaiser-Friedrich à Magdeburg qui avait bien compris la manœuvre de Schardt lui écrivit le 12 juillet : « Je suis convaincu et espère pour nous tous que vous réussirez à surmonter les attaques des cercles réactionnaires. » Les jeunes activistes et artistes nazis, quant à eux, croyaient percevoir dans l'Expressionnisme un écho à la rhétorique révolutionnaire du NSDAP. Dans le *Deutsche Rundschau*, Paul Fechter voyait ce mouvement comme « la première fanfare du nationalisme grandissant dans l'art contemporain - exactement comme en Italie le Futurisme du cercle de Marinetti »¹⁵³. Le 29 juin 1933, « l'Union des étudiants allemands nationaux-socialistes », sous la houlette de Fritz Hippler, futur réalisateur du tristement célèbre *Juif éternel*, et des peintres Otto Andreas Schreiber et Hans Weidemann, organisa une

¹⁴⁹ *Ibid*, p. 59. Un an plus tard, Ernst Bloch, dans *Héritage de ce temps*, prendra la défense de l'Expressionnisme et jettera l'anathème sur la Nouvelle Objectivité. Bertolt Brecht également répondra à Lukács dans un texte probablement écrit en 1938 : Bertolt Brecht, « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme », *Ecrits sur la littérature et l'art 2 : Sur le Réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p. 89-98. (Traduit de l'allemand par André Gisselbrecht)

¹⁵⁰ Bertolt Brecht également répondit à Lukács dans un texte probablement écrit en 1938 : Bertolt Brecht, « Sur le caractère formaliste de la théorie du réalisme », *Ecrits sur la littérature et l'art 2 : Sur le Réalisme*, traduit de l'allemand par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 89-98.

¹⁵¹ Schardt sera traité de « professeur fasciste » par Georg Lukács qui fait précisément référence à cette conférence, dans son texte déjà cité. Georg Lukács, *op. cit.*, 1975, p. 81.

¹⁵² Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 48. Toujours dans une tentative de sauvetage de l'Expressionnisme, et peut-être aussi de sa place, Schardt entreprit une réorganisation de la Nationalgalerie. Abandonnant les étages inférieurs aux œuvres figuratives de Caspar David Friedrich, Hans von Marées ou Feuerbach, il installe les œuvres controversées dans les salles les plus hautes. Dans une nouvelle scénographie élégante, il exposa le *Christ et les enfants* qu'Emil Nolde lui avait prêté et renonça aux œuvres de Beckmann et Klee qui n'étaient de toute façon pas ses préférées. Il espérait convaincre et séduire le régime par une présentation spectaculaire. Ce fut en vain. Il fut immédiatement licencié.

¹⁵³ „die erste Fanfare des steigenden Nationalismus in der jungen Kunst – genau wie in Italien der Futurismus des Marinetti-Kreises.“ *Deutsche Rundschau*, août 1933. Cité in: *Ibid*, p. 49.

manifestation sous le titre « La jeunesse combat pour l'art allemand » (*Jugend kämpft für deutsche Kunst*) où ils prirent ouvertement position pour les artistes de *Die Brücke*. Ils protestaient contre « la réaction artistique des fonctionnaires incapables de créer, les peintres de chromos et les littérateurs »¹⁵⁴ et exigeaient la liberté de l'art comme principe vital. Dans un article qu'il publia dans la *DAZ*, Otto Andreas Schreiber demandait que l'on prît pour les peintres réactionnaires les mêmes mesures que l'on avait prises jusqu'à présent à l'encontre des peintres modernes et appelait de ses vœux l'érection de "chambres des horreurs" de l'art académique¹⁵⁵. Début juillet, « l'Union des étudiants allemands nationaux-socialistes » récidivait à la Galerie Ferdinand Möller avec l'exposition *30 artistes allemands (30 deutsche Künstler)*. Les œuvres de Wilhelm Lehmbruck, Alexander Kanoldt ou Ernst Barlach côtoyaient celles des partisans du NSDAP Schreiber et Weidemann¹⁵⁶. Au bout de quelques jours seulement, le ministre de la culture de Prusse, Bernhard Rust, ordonna la fermeture de l'exposition. Toutes ces manifestations prenaient directement position contre la tendance völkisch défendue par Alfred Rosenberg et son « Union de combat pour la culture allemande » qui ne tardèrent pas à réagir à leur tour. Le 6 juillet 1933 prenait place à Berlin une réunion de propagande de l'Union de combat. Une grande manifestation fut de nouveau planifiée pour le 14 juillet, accompagnée d'un article dans le *Völkischer Beobachter*, l'organe du parti national-socialiste. Dans son discours, Alfred Rosenberg prit explicitement à partie les activités de Schreiber. À l'exposition *Aéropeinture futuriste italienne*, organisée à la Galerie Flechtheim et soutenue par les plus hautes autorités, Rosenberg répliqua dans le *Völkischer Beobachter* par une virulente attaque envers Marinetti.

Les deux factions continuèrent un temps à s'affronter, avec un net avantage pour Alfred Rosenberg, offrant aux artistes expressionnistes un sursis et des possibilités d'exposer et d'exister sur la scène artistique allemande. Pourtant, pour Georg Lukács, il ne fallait pas surestimer ces discussions au sein de l'appareil nazi. C'était justement le propre du national-socialisme que d'être

¹⁵⁴ „*Kunstreaktion der unschöpferischen Funktionäre, Gartenlaubekünstler und Literatormaler*“ Otto Andreas Schreiber, « Bekenntnis der Jugend zur deutschen Kunst », *DAZ*, 10. 7. 1933. Cité in : Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵⁵ Otto Andreas Schreiber, *Ibid.* Cité in : Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁶ L'exposition fut saluée par la *DAZ* qui la trouve « organisée clairement, courageusement et avec soin (...) sans considérations académiques et hypocrites prétentions réactionnaires » („*klar, mutig und sorgfältig zusammengestellt (...), ohne akademische Rücksichten und scheinheilige reaktionäre Ansprüche.*“ ; Richard Biedrzynski in : *DAZ*, 4. 7. 1933), alors que Sauerlandt la jugeait « lamentablement mauvaise ». Voir Christian Saehrendt, p. 47-48.

la synthèse « et de la décadence et de l'esprit rétrograde »¹⁵⁷. En outre, les nazis avaient besoin des artistes modernes pour séduire la bourgeoisie libérale et exhiber à la face des pays étrangers l'apparence d'un pays de liberté, en particulier lors des Jeux Olympiques de 1936 à Berlin. D'ailleurs, la cérémonie de clôture achevée et les spectateurs rentrés chez eux, Goebbels décréta le 30 octobre 1936 la fermeture au public de l'espace consacré à l'art contemporain à la Nationalgalerie. C'est Hitler en personne qui achèvera de trancher le débat. Goebbels, s'il soutenait l'Expressionnisme par goût personnel, savait aussi que ses privilèges ne dépendaient que du bon vouloir de Hitler et qu'il fallait en temps utile savoir s'incliner. Lorsque le Führer, visitant les appartements de son ministre, blâma les aquarelles de Nolde accrochées au mur, Goebbels fit immédiatement venir Albert Speer qui venait d'achever la rénovation et lui ordonna de retirer sur le champ ces peintures offensantes. À mesure que les attaques de Hitler envers l'art moderne se faisaient plus virulentes, Goebbels récusait son premier jugement. Au congrès du parti, en septembre 1934, Hitler avait rejeté ouvertement toute libéralisation de la politique artistique. Il s'en était pris ouvertement aux « Cubistes, Futuristes et Dadaïstes » accusés de « bégaiements »¹⁵⁸, et avait qualifié l'avant-garde de « versant culturel de la destruction politique »¹⁵⁹. En interdisant la critique d'art en 1936 - seul le compte-rendu est accepté - et en commanditant l'exposition « *Art dégénéré* » en 1937, Goebbels montrait clairement qu'il avait abandonné toute modération ainsi que le « louvoiement tactique »¹⁶⁰ dont il avait fait preuve pour contourner les dogmes de l'art nazi et les frilosités de l'opinion publique. Sans doute pour mieux masquer l'échec de la renaissance de l'art allemand, comme pour assurer sa position au sein du gouvernement et auprès de Hitler, Goebbels s'engagea dans une répression effrénée et mit en branle l'immense machine propagandiste¹⁶¹. La dernière exposition d'art contemporain allemand se tint en 1936 au Kunstverein d'Hambourg. Organisée par l'Union des artistes (*Künstlerbund*), elle présentait les œuvres de peintres "dégénérés", comme Karl Hofer, Georg Scholz ou Otto Dix. Le succès qu'elle rencontra mit en rage les fonctionnaires de la Chambre de la culture du Reich. Son président exigea la fermeture de la manifestation seulement dix jours

¹⁵⁷ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 82-83.

¹⁵⁸ „das ganze Kunst- und Kulturgestotter von Kubisten, Futuristen, Dadaisten“; Klaus Backes, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁹ „Kulturelle Ergänzung der politischen Destruktion“; *Ibid.*

¹⁶⁰ Peter Reichel, *op. cit.*, 2011, p. 104.

¹⁶¹ *Ibid.*

après son inauguration. Les protestations de l'Union des artistes¹⁶² et du maire, pourtant membre du parti nazi, n'y firent rien¹⁶³. En juillet 1937, il n'y avait plus aucun doute possible. Lors de l'inauguration de la première *Grande Exposition d'Art Allemand*, Hitler déclara : « À partir de maintenant, nous mènerons une guerre implacable d'épuration contre les derniers éléments de la subversion culturelle. »¹⁶⁴

Après 1945, l'Expressionnisme reprend son rôle d'héritage artistique, maintenant aurolé de la gloire de son martyr¹⁶⁵. Pour autant, Georg Lukács ne change pas d'avis et affirme en 1953 que « le fait que les nazis aient ultérieurement rejeté l'expressionnisme comme "art dégénéré" ne change rien à la justesse historique » de son analyse¹⁶⁶. Le philosophe hongrois n'est pas le seul à exprimer sa méfiance envers l'expressionnisme. Dans le deuxième numéro de la revue *Prisma*, publié en novembre 1946, le critique Friedrich Adama von Scheltema considère cette peinture comme dépassée. Pour lui, l'affaire expressionniste était déjà close avant la Première Guerre mondiale et ne peut prétendre aujourd'hui au qualificatif de moderne, d'autant plus que le mouvement artistique partagerait selon lui des racines communes avec le national-socialisme¹⁶⁷. Dans son livre *Die fetten und die mageren Jahre (Les années grasses et les années maigres)* paru en 1946, Karl Scheffler, éditeur de la célèbre revue *Kunst und Künstler* de 1905 à 1933, établit lui aussi un lien entre nazisme et expressionnisme¹⁶⁸. Enfin, dans *Bildende Kunst*, Heinz Lüdecke reproche au dit mouvement d'être « un art de la disharmonie (...), de

¹⁶² Elle sera dissoute le 30 novembre 1936.

¹⁶³ Werner Haftmann, *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, p. 221. La prise de position du maire montre bien qu'à l'intérieur même du parti nazi, la diffamation des artistes modernes était soumise à la controverse. On trouve, en outre, mention de cet événement dans un article de Paul Westheim, publié à l'étranger pendant son exil, et intitulé « Du destin des musées allemands » (*Vom Schicksal der deutschen Museen*) et réédité in : Paul Westheim, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p. 49.

¹⁶⁴ Cité par François Aubral, « L'art à feu et à sang », *L'art dégénéré : une exposition sous le III^{ème} Reich*, Paris, Ed. Jacques Bertoin, 1992, p. 11.

¹⁶⁵ Pourtant, dans le premier numéro de *Bildende Kunst* en 1947, les expressionnistes étaient qualifiés de « génération sans succession » (*Generation ohne Nachfolge*). Cité in : Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 81.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁷ Cité in : Hermann Glaser, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1985, p. 226.

¹⁶⁸ Karl Scheffler, *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*, P. List, 1946, p. 414 et suiv.

la gêne et de la négation¹⁶⁹. Que ce soit l'Expressionnisme ou un autre mouvement, pour Johannes R. Becher, le retour à un art d'avant 1933 est forcément dangereux. Il l'écrit dans la revue *Aufbau* le 1^{er} septembre 1945 : « Il ne peut y avoir un retour à un état d'avant 1933. Un tel retour en arrière serait la restauration d'un état qui, par ses faiblesses et ses demi-mesures, par sa crise spirituelle et pour avoir accepté les intrigues les plus malignes et les plus réactionnaires, a rendu possible l'arrivée de Hitler. »¹⁷⁰ Hans Grundig, lui-même peintre passé par l'école des expressionnistes, reproche surtout à ces derniers d'occuper le devant de la scène au détriment des jeunes créateurs. C'est ce qu'il écrit dans *Prisma* en 1946 : « Où est au juste la jeunesse ? Elle réclame de l'aide de partout - mais que crée-t-elle ? Que cherche-t-elle ? Qu'ose-t-elle ? Ou sont-ce les puissants Expressionnistes d'aujourd'hui qui ne lui laissent pas dire un seul mot ? »¹⁷¹ Assurément nous pourrions multiplier ici les citations à l'envi¹⁷².

Porté par des artistes sexagénaires, à la carrière faite, l'Expressionnisme est aussi maintenant une valeur marchande sûre. L'intérêt de la bourgeoisie libérale pour les œuvres expressionnistes n'avait du reste pas faibli durant la dictature hitlérienne et les prix étaient demeurés hauts. Si l'on en croit Christian Saehrendt qui a étudié la situation de l'Expressionnisme sous le Troisième Reich, on peut même se demander si le nazisme a réellement provoqué une rupture dans la carrière d'Emil Nolde par exemple¹⁷³. « Pour les peintures de Nolde - contrairement à toutes les hypothèses qui avaient été faites jusqu'à présent - on constate qu'il n'y a eu aucune baisse des prix du marché pendant le "Troisième Reich". »¹⁷⁴, écrit Gesa Jeuthe. À l'attention

¹⁶⁹ „Es ist eine Kunst der Disharmonie (...), des Unbehagens und der Verneinung.“; H. Lüdecke, « Die Tragödie des Expressionismus. Notizen zu seiner Soziologie », *Bildende Kunst*, n°4, 1949, p. 109.

¹⁷⁰ „Eine Rückkehr zu einem Zustand von 1933 kann es nicht geben. Ein solches Zurück wäre die Rückkehr zu einem Zustand, welcher durch seine Schwächen und Halbheiten, durch seine geistige Erschöpfungskrise und durch Duldung bössartiger, reaktionärster Umtriebe Hitlers Kommen erst ermöglicht hat.“; Johannes R. Becher, „Deutsches Bekenntnis“, *Aufbau*, 1^{er} septembre 1945, p. 6.

¹⁷¹ „Wo ist eigentlich die Jugend? Sie ruft um Hilfe allerorten – aber was schafft sie? Was versucht sie? Was wagt sie? Oder lassen die mächtigen Expressionisten von Heute sie nicht zu Wort kommen?“; „Dresdner Bilanz – Betrachtungen zur ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung“, *Prisma*, 1^{ère} année, 1946, n°2, p. 33.

¹⁷² Voir par exemple Wolfgang Balzer, « Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1946 », *Zeitschrift für Kunst*, 1^{ère} année, 1947, n°1, p. 56-65.

¹⁷³ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 80.

¹⁷⁴ „Für Noldes Gemälde ist – entgegen allen bisherigen Annahmen – keine Rückgabe der Marktpreise während des "Dritten Reiches" festzustellen.“; Gesa Jeuthe, „Die Wertschätzung der deutschen Kunst: Zur Preisentwicklung der Werke von Max Liebermann und Emil Nolde“, *Werke*

accrue dont son œuvre avait bénéficié lors des premières années de la dictature nazie, le marché de l'art avait répondu par une hausse des valeurs. Au début de l'année 1937, la galerie berlinoise de Ferdinand Möller offrait encore une exposition personnelle à l'artiste. À l'issue de celle-ci, le galeriste s'était félicité d'avoir « colossalement vendu » et s'était vanté d'un chiffre d'affaires pour cette seule exposition de 2400 Reichsmark¹⁷⁵. Même après son exclusion de la Chambre des beaux-arts du Reich en 1941, il subsista un cercle de collectionneurs qui achetaient les œuvres du peintre à bon prix. Le collectionneur de Hanovre Bernhard Sprengel acquit ainsi en 1941 *Nuages d'automne, Frise (Herbstwolken, Friesland)* de 1929 [ill.2] pour 5 000 Reichsmark¹⁷⁶. Un mythe doit désormais tomber. Si les artistes modernes ont été vilipendés sous le Troisième Reich, certains exclus de la Chambre de la culture du Reich et privés ainsi d'exercer publiquement et légalement leur profession, leurs œuvres parfois confisquées et même détruites, le marché de l'art dit "dégénéré" ne fut jamais interdit et il fut même, en un sens, encouragé. Karl Hofer dont le succès était déjà depuis longtemps confirmé relata ainsi que, soutenu par des collectionneurs, il n'avait jamais autant vendu que sous la période hitlérienne¹⁷⁷. Le galeriste Valentin se souvient d'ailleurs que jusqu'en 1937, il était très facile d'acheter et de vendre des œuvres de Karl Hofer¹⁷⁸.

Les œuvres saisies lors de la vaste campagne de confiscation ordonnée par Goebbels le 30 juin 1937¹⁷⁹ et qui culmina avec l'ouverture de l'exposition « *Art dégénéré* » à Munich, furent tout d'abord entreposées dans un silo à grains désaffecté au numéro 24 de la Köpenicker Straße à Berlin. Pour éviter tout recours possible, une loi légalisant les confiscations fut entérinée le 31 mai 1938. Les œuvres saisies furent alors classées en trois groupes : le premier

und Werte: Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 16.

¹⁷⁵ Lettre d'Ernst Gosebruch à Carl Hagemann du 15 avril 1937 citée in: *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Cité par Ida Katherine Rigby, *Karl Hofer*, New York, Londres, Garland Publishing, 1976, p. 215.

¹⁷⁸ Cité par Ida Katherine Rigby, *Ibid.*, p. 205.

¹⁷⁹ Le ministre avait confié à une commission présidée par Ziegler de visiter tous les grands musées allemands et de sélectionner des œuvres en vue d'une exposition de « l'art dégénéré » qui devait se tenir en même temps que « La Grande Exposition d'Art allemand ». Appartenaient à la commission le comte Klaus von Baudissin, un officier SS, qui avait fait un court passage à la direction du musée Folkwang à Essen, Wolfgang Willrich, l'auteur du *Nettoyage du temple de l'art*, un pamphlet raciste dont les méthodes allaient jouer un rôle important dans la conception et la mise en forme de l'exposition de Munich, Hans Schweitzer qui était délégué à la mise en forme artistique, le théoricien de l'art Robert Scholz et le professeur d'art Walter Hansen.

comprenait les œuvres « internationalement exploitables » (*international verwertbare*), le deuxième, les produits « sans valeur » (*wertlose*). Le troisième et dernier ensemble concernait les images utilisables pour des expositions de propagande. Si les œuvres du deuxième groupe au nombre de quatre mille demeurèrent dans l'entrepôt avant d'être brûlées dans la cour de la caserne des pompiers de la Köpenicker Straße à Berlin, le 20 mars 1939, celles appartenant à la première catégorie furent transférées au château de Niederschönhausen en août 1938. Le 17 septembre 1938, peintures, sculptures et œuvres graphiques avaient toutes été déplacées. Là, dans de meilleures conditions de présentation, elles étaient visibles sur demande et accessibles aux amateurs et acheteurs potentiels. En effet, sur ordre de Goebbels, une « commission de valorisation » (*Verwertungskommission*)¹⁸⁰ présidée par le conseiller ministériel Franz Hofmann fut nommée. Quatre marchands furent mandatés pour organiser les ventes : Ferdinand Möller et Karl Buchholz à Berlin, Bernhard A. Böhmer à Güstrow et Hildebrand Gurlitt à Hambourg. Il leur était néanmoins expressément interdit de vendre à des personnes demeurant en Allemagne. Comme tous les individus indésirables pour la nouvelle Allemagne que l'on avait encouragés à l'exil, l'art dégénéré devait quitter le pays, non sans avoir auparavant rapporté quelques devises. Jusqu'à la fin de l'année 1941, environ 8700 œuvres furent vendues ou échangées, parmi elles 730 peintures, 90 sculptures, 950 aquarelles et 650 dessins¹⁸¹. Il appert que, malgré cette interdiction, de nombreuses œuvres furent cédées en secret à des amateurs et des galeristes comme Günther Franke, Fritz Carl Valentien, Alex Vömel ou Wolfgang Gurlitt à l'intérieur du pays. C'est seulement à ce titre que l'on peut parler aujourd'hui de « marché de l'ombre » (*Schattenmarkt*). Ainsi que le fait remarquer Gesa Jeuthe, les expositions et les transactions dans les caves ou les arrière-boutiques si souvent décrites semblent relever bien plutôt de la mythologie de l'après-guerre¹⁸². Jusqu'en 1937, en effet, les galeries Ferdinand Möller ou Nierendorf à Berlin organisèrent des expositions de Lyonel

¹⁸⁰ Les membres de la « commission de valorisation » étaient Franz Hofmann, Adolf Ziegler, Hans Schweitzer, Heinrich Hoffmann, Carl Meder, Karl Haberstock und Hans Sauermann, ainsi que Max Taeuber et Robert Scholz. La commission siégea cinq fois. A elle échoyait les décisions concernant ces œuvres, et non pas les transactions menées par les marchands qui étaient placées sous la tutelle de Rolf Hetsch. Les retours éventuels d'œuvres dans les musées et les collections privées furent passés en revue. 19 peintures furent rendues à des musées et 69 à des propriétaires privés. Voir Gesa Jeuthe, *Kunstwerte im Wandel: Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*, Berlin, Akademie Verlag, 2011, note 157, p. 113.

¹⁸¹ Chiffres donnés par Gesa Jeuthe in : *Ibid*, p. 67.

¹⁸² *Ibid*, p. 69 et 71.

Feininger, Emil Nolde, Otto Dix, Franz Marc, Erich Heckel et Oskar Schlemmer. En avril 1937, la Galerie Valentien à Stuttgart présente une exposition d'œuvres d'Oskar Schlemmer. Max Beckmann fut à l'honneur chez Hildebrand Gurlitt à Hambourg en 1936 et chez Buchholz à Berlin en juin 1937, quelques semaines avant l'inauguration de la fameuse exposition de Munich et alors que les saisies battaient leur plein. En revanche, il faut noter qu'une exposition Nolde organisée chez Rudolf Probst à Mannheim en même temps que la manifestation munichoise fut fermée. Malgré cela, l'action menée contre l'art dégénéré ne provoqua pas de véritable césure dans le marché de l'art moderne ni n'eut de véritables incidences sur les prix¹⁸³. Il n'était pas interdit de vendre des œuvres d'artistes qui avaient été mis au pilori lors de l'exposition de 1937 ainsi que le fait remarquer le marchand munichois Ludwig Gutbier¹⁸⁴. Ferdinand Möller continua d'inscrire ses ventes d'art moderne dans son livre de comptes, et des documents conservés dans sa succession attestent d'expositions régulières d'art dégénéré entre 1937 et 1943¹⁸⁵. De même, Buchholz, protégé par Goering, persistait à exposer l'art proscrit dans sa librairie¹⁸⁶. Karl-Heinz Meißner affirme également que Günther Franke présentait encore publiquement des œuvres d'art moderne en 1939¹⁸⁷. Le Musée Folkwang d'Essen, dirigé par Klaus Graf von Baudissin, acheta encore en 1939 la collection de Georg Simon Hirschland¹⁸⁸, qui contenait quatre œuvres de Cézanne et Van Gogh, des artistes pourtant taxés de dégénérés. L'historien de l'art Ernst Gosebruch, ancien directeur du Musée Folkwang, en vint à espérer que les artistes modernes qu'il avait soutenus vissent leur réhabilitation prochaine¹⁸⁹. Malheureusement, et comme toujours, cet événement ne fut qu'un cas parmi tant d'autres dans la longue chaîne de contradictions que

¹⁸³ Voir graphiques réalisés par Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 73.

¹⁸⁴ Ludwig Gutbier affirme qu'à sa connaissance il n'y a jamais eu d'interdiction de la part de la Chambre de la culture du Reich de vendre de l'art dégénéré. Cité d'après Gesa Jeuthe, *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Toutefois, en 1941, Buchholz dut sur ordre de l'administration nazie fermer sa librairie et galerie. En 1942, il fut exclu de la Chambre des beaux-arts du Reich, mais reçut en 1943 l'autorisation d'ouvrir une filiale à Lisbonne. Voir Anja Tiedemann, „Eine "Insel im braunen Meer" : Die Galerie Buchholz in Berlin“, *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2010, p. 83-102.

¹⁸⁷ Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 69.

¹⁸⁸ Banquier à Essen et mécène du Musée Folkwang, Georg Simon Hirschland (188(-1942) émigra en 1938 aux États-Unis. La famille Hirschland ne reçut que 7 000 Mark des 500 000 qu'avait été achetée la collection, à la suite de problèmes dans le transfert des fonds. Après la guerre, la collection fut rendue à la famille du collectionneur.

¹⁸⁹ Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay, *et al.*, *Briefe and den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940*, édité et commenté par Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau et Roland Scotti, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004, p. 807.

formait la politique culturelle nazie. Pareillement, si l'art dégénéré se vendait toujours sur le marché des œuvres, il faut toutefois constater que des confiscations eurent lieu ponctuellement dans des galeries¹⁹⁰.

Malgré tout, dans l'Allemagne hitlérienne, les transactions en faveur de l'art moderne étaient très nombreuses, contrairement à une idée répandue. Dans une lettre au collectionneur Carl Hagemann, l'historien de l'art Ernst Gosebruch considérait en 1936 une vente aux enchères de tableaux modernes comme une occasion de faire de bonnes transactions¹⁹¹. Des ventes se firent donc et des artistes en récoltèrent les bénéfices. On comprendra alors aisément que Beckmann qui toujours mena sa carrière en fin stratège, envoyait depuis Amsterdam où il était en exil, ses nouvelles œuvres à Franke et Buchholz¹⁹². Hans Thiemann déconseillait du reste en 1940 à un de ses amis suisses, pourtant intéressé, d'acheter des peintures d'art moderne allemand. Il jugeait les prix trop hauts et écrivait avec humour : « la demande se présente à l'offre, comme le Montblanc au Kreuzberg berlinois. »¹⁹³ La dictature hitlérienne n'empêcha donc pas les artistes les plus connus de continuer à faire carrière et de contrôler le commerce de leurs œuvres. Emil Nolde mandata ainsi son beau-frère, Aage Vilstrup qui était danois, pour acheter certaines de ses œuvres¹⁹⁴. Résidant à l'étranger, il pouvait légalement se porter acquéreur des œuvres saisies classées parmi les produits « internationalement exploitables ». Nolde fournit l'argent, Vilstrup se chargea au début du mois de février 1939 de contacter Rolf Hetsch, responsable des ventes au ministère de la propagande. Le 25 mai 1939, il recevait la confirmation du directeur de la commission, Franz Hofmann :

« Ainsi que vous l'avez demandé, je vous annonce que vous avez acquis le 5 mai 1939, issues des biens du Reich et pour la somme globale de 4 000 (quatre mille) USA-\$ les peintures d'Emil Nolde suivantes : 1. LA CENE, 2. LES VIERGES SAGES ET LES VIERGES FOLLES (15 947), 3. SAINT JEAN-BAPTISTE (9 683),

¹⁹⁰ Voir Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 70-71.

¹⁹¹ Lettre du 25 août 1936 citée in: *Ibid*, p. 58 et 111.

¹⁹² Voir: *Max Beckmann und Günther Franke*, cat. expo., Munich, Staatsgalerie moderner Kunst, 2000, p. 32.

¹⁹³ „Die nachfrage verhält sich zum angebot wie der montblanc zum berliner kreuzberg.“; cité d'après Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 75. Kreuzberg est un quartier de Berlin. Son nom, signifiant littéralement « mont de la croix », provient de la colline située dans le sud-ouest du dit quartier.

¹⁹⁴ Sur cet épisode voir: Martin Urban, „Die "Ausstellung Entartete Kunst" 1937 und die "Verwertung" der beschlagnahmten Bilder“, *Emil Nolde: Werkverzeichnis der Gemälde. Zweiter Band 1915-1951*, Munich, C. H. Beck, 1990, p. 12-13.

4. FIGURES ET DAHLIAS (6 035), 5. MASQUES (15 978), 6. FIGURES ET FLEURS (7 572), 7. GARDIEN DE HAREM (15 967), 8. NATURE MORTE (16 224), 9. NATURE MORTE A LA MADONNE (2 898), 10. RUSSE (16 011), 11. RENCONTRE SUR LA PLAGE (13 684). Les tableaux sont dès à présent à votre disposition, en particulier pour leur transport à l'étranger. »¹⁹⁵

Lorsque Vilstrup vint prendre ses tableaux, Nolde se trouvait à Berlin et procéda à un échange discret. Il conserva les tableaux qui avaient la plus grande valeur, *La Cène*, *Les vierges sages et les vierges folles*, *Nature morte* et *Rencontre sur la plage* ; il leur substitua *Nuit de lune (Mondnacht)*, *Au bord de la mer (Am Meer)*, *Mer calme (Stilles Meer)*, *Tournesols et queue de renard (Sonnenblumen mit Fuchsschwanz)*. L'opération passa inaperçue et le peintre put mettre en sûreté ses précieux tableaux.

Le 30 juin 1939, dans les salons du Grand Hôtel National de Lucerne, on organisa à la demande des autorités nazies une grande vente aux enchères. Cent vingt-six tableaux et sculptures des plus grands maîtres de l'art moderne furent mis en vente par la Galerie Fischer. Ces œuvres étaient toutes des saisies « internationalement exploitables ». Collectionneurs internationaux, galeristes et responsables de musées vinrent. Joseph Pulitzer affirma : « Afin de sauver cet art pour la postérité, j'ai acheté par défi ! » À l'opposé, Daniel Kahnweiler ou Alfred Barr ne voulurent pas participer à un événement orchestré par les nazis. Pour Alfred Hentzen qui travailla au département Art moderne de la Nationalgalerie de 1927 à 1936, avec cette vente aux enchères de son patrimoine national, le gouvernement allemand était tombé à un niveau d'indignité et de déchéance culturelle sans précédent dans l'histoire de l'art. Le gain, 500 000 FS - bien moins que ce qui était espéré - fut déposé sur des comptes bancaires à Londres et ne servit nullement aux musées allemands comme cela avait été annoncé¹⁹⁶. Les gains des autres ventes furent pour une grande partie déposés sur le compte spécial « Art dégénéré » à la

¹⁹⁵ „Wunschgemäß teile ich Ihnen mit, daß Sie aus Reichsbesitz zum Gesamtpreis von 4 000 (viertausend) USA-\$ am 5. Mai 1939 folgende Gemälde Emil Noldes erworben haben: 1. ABENDMAHL, 2. KLUG U. TÖRICHTE JUNGFRAUEN (15 947), 3. JOHANNES DER TÄUFER (9 683), 4. FIGUREN UND GEORGINEN (6 035), 5. MASKEN (15 978), 6. FIGUREN UND BLUMEN (7 572), 7. HAREMSWÄCHTER (15 967), 8. STILLEBEN (16 224), 9. MADONNA-STILLEBEN (2 898), 10. RUSSE (16 011), 11. BEGEGNUNG AM STRAND (13 684). Die Bilder stehen nunmehr zu Ihrer Verfügung insbesondere zum Zweck ihrer Verbringung in das Ausland.“; Cité in: *Ibid*, p. 12.

¹⁹⁶ Lynn H. Nicholas, *Le pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*, traduit de l'américain par Paul Chemla, Paris, Seuil, 1995, p. 13-16.

Reichsbank¹⁹⁷. Après cette vente exceptionnelle, Fischer continua de travailler avec le Ministère de la propagande et des marchands allemands, et vendit encore un nombre important d'œuvres issues des collections publiques allemandes ou des biens privés spoliés¹⁹⁸. En 1941, il achetait trois peintures de Lyonel Feininger pour 5 dollars chacune.

Ainsi, dans un subtil retour des choses, l'éviction de l'art moderne allemand orchestrée par les nazis a finalement, d'une certaine manière, profité à ce dernier, le faisant entrer sur un marché de l'art international qu'il peinait jusqu'à présent à intégrer¹⁹⁹. Godula Buchholz se souvient que son père « reconnaissait la chance de faire de nécessité vertu et de proposer à l'étranger, aux grands musées de Suisse et des États-Unis, les Expressionnistes allemands, pour aider de cette manière l'art allemand à gagner une réputation internationale, comme n'y étaient arrivés jusqu'à présent que les Français avec leur art moderne. »²⁰⁰ Dès la première phrase de l'article qu'il consacrait à la vente aux enchères de Lucerne, le critique d'art en exil, Paul Westheim, espérait que la liquidation d'œuvres d'art moderne à des prix sacrifiés « contribuera[it] peut-être à donner à l'art moderne allemand dégénéré ce qui lui a[vait] manqué jusqu'à présent pour toutes sortes de raisons : une valeur sur le marché international. »²⁰¹ L'Union des artistes libres (*Freies*

¹⁹⁷ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 100.

¹⁹⁸ Il est sûr que Fischer fit à cette époque de bonnes affaires. Il acheta en 1940 *Cheval bleu II* (*Blaues Pferd II*, 1911) de Franz Marc à Böhmer 600 dollars et il le revendit la même année pour 1 586,76 dollars, soit plus du double du prix initial. Voir Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 82-83.

¹⁹⁹ Il faut dire qu'alors le marché international était largement dominé par les œuvres françaises. Le critique d'art et collectionneur Curt Glaser écrivait ainsi en 1929 dans *Kunst und Künstler* (n°27, p. 211) : « Le marché allemand est aujourd'hui en grande partie dominé par la France. Le collectionneur allemand achète les Impressionnistes français, et il achète Matisse, Derain, Vlaminck, comme le collectionneur de New York ou de Buenos Aires, de Kapstadt et de Tokyo. » (*Auch der deutsche Markt wird heute in hohem Maße von Frankreich beherrscht. Auch der deutsche Sammler kauft französische Impressionisten und er kauft Matisse, Picasso, Derain, Vlaminck, ebenso wie der Sammler in New York und Buenos Aires, in Kapstadt und in Tokyo.*“). Cité in: *Ibid*, p. 46.

²⁰⁰ „Er erkannte die Chance, aus der Not eine Tugend zu machen und die deutschen Expressionisten im Ausland, bei den großen Museen der Schweiz und der Vereinigten Staaten anzubieten, um auf diese Weise der deutschen Kunst zu internationalen Ansehen zu verhelfen, wie es bis dahin nur den Franzosen mit ihrer modernen Kunst gelungen war.“; Godula Buchholz, *Karl Buchholz : Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert : sein Leben und seine Buchhandlungen und Galerien : Berlin, New York, Bukarest, Lissabon, Madrid, Bogotá, Cologne DuMont*, 2005, p. 82.

²⁰¹ „... wird vielleicht dazu beitragen, der angeblich entarteten modernen deutschen Kunst das zu geben, was ihr aus mancherlei Gründen bisher fehlt hat: einen internationalen Marktwert“; Paul Westheim, „Propaganda für "Entartete"“, *Die neue Weltbühne*, N°28, 35^{ème} année, 1939, p. 871. Texte reproduit in: Paul Westheim, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p. 97. (Publication de l'Académie des Beaux-arts de RDA)

Künstlerbund)²⁰² à Paris pourrait, ajoutait-il avec une pointe d'ironie, envoyer une lettre de remerciements à Goebbels²⁰³. Somme toute, Hitler avait permis que se développât un intérêt croissant pour l'art allemand aux États-Unis et en Europe. Otto Dix ne disait rien de moins lorsqu'il écrivait en janvier 1939 à Köhler : « Dans une revue d'art allemande, *Die Kunst*, Bruckmann, cahier N° 10, j'ai lu les estimations de prix faites à l'étranger. Mon buste de Nietzsche est évalué à 400 livres anglaises. Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est que j'ai offert cette sculpture en 1919 au musée municipal de Dresde, mais comme maintenant je suis dégénéré, on la bazarde au prix fort à l'étranger. Au fond, je suis très content de tout ceci... »²⁰⁴ "Dégénéré" devient ainsi un label, une catégorie artistique exploitée par le marché de l'art. Peu après la vente de Lucerne, les expositions d'artistes de langue germanique s'étaient succédées sur le territoire américain : Hofer, Corinth, Kokoschka, Barlach, Nolde, Klee, Pechstein. Toute planche de Käthe Kollwitz qui arrivait aux États-Unis ou en Angleterre était immédiatement achetée. Les nombreux historiens de l'art, collectionneurs et marchands d'art exilés avaient éveillé l'intérêt des Américains en particulier pour l'art allemand²⁰⁵, au point qu'on put lire dans le

²⁰² Ce collectif de peintres avait été fondé au début de l'année 1936 par quelques émigrés allemands à Paris. Comptant une cinquantaine d'adhérents, il avait pris, à l'automne 1937, le nom d'Union des artistes allemands avant de devenir l'Union des artistes libres. Il avait pour but de rassembler tous les artistes, historiens et amateurs d'art allemands et autrichiens, et de lutter contre l'isolement. La liberté artistique, dans le respect de toutes les tendances, était posée comme priorité. Une seule exposition collective fut organisée : « L'art libre allemand » (*Freie deutsche Kunst*) qui se tint, du 4 au 18 novembre 1938, à la Maison de la culture, rue d'Anjou à Paris et présentait les œuvres d'une soixantaine d'artistes. Elle bénéficiait du soutien de « l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture ». Malheureusement, cette exposition eut peu d'écho. Un fait divers accapara l'attention : l'assassinat du conseiller de l'ambassade d'Allemagne. Sur l'Union des artistes libres, voir Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, 1998, p. 155-156.

²⁰³ Paul Westheim, *loc. cit.*

²⁰⁴ Lettre d'Otto Dix à Monsieur Köhler datée de janvier 1939, traduite par Catherine Teissier in : Otto Dix, *Lettres et dessins*, Editions Sulliver, 2010, p. 134.

²⁰⁵ Karl Nierendorf avait quitté Berlin pour New-York en 1936, emportant avec lui quarante-deux œuvres de sa galerie qu'il laissait entre les mains de son frère Josef. En janvier 1937, il ouvrit dans la mégapole américaine la Nierendorf Gallery dont le principal artiste était Paul Klee. En mars 1937, Curt Valentin, l'ancien collaborateur de Karl Buchholz à Berlin, ouvrait à New York la Buchholz Gallery. Par son partenaire berlinois, il était autorisé à vendre les œuvres confisquées par l'Allemagne nazie à des prix que Karl Nierendorf était bien en peine de concurrencer. Malgré la guerre, Buchholz arriva à envoyer des œuvres d'Allemagne jusqu'en 1942. Ainsi, en 1941 l'*Autoportrait au smoking* de Max Beckmann était acheté 80 dollars par Buchholz avant d'être revendu à New York par Valentin et la Buchholz Gallery 400 dollars. Nierendorf s'indigna de ces ventes, en particulier à destination du MoMA qui ne constituait sa collection d'art allemand qu'à partir d'œuvres saisies. « On devrait boycotter ces ventes au lieu de les encourager et d'envoyer des dollars au pays des nazis. » écrit-il. (., *Man sollte diese Verkäufe boykottieren, statt sie zu fördern und Dollars nach Nazi-Land zu senden.*“; Lettre de Karl Nierendorf à Lily Klee du 12 novembre 1939 citée par Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 86)

New York Times en 1940 : « Lentement, mais sûrement, l'art moderne "dégénéré", que les nazis ont chassé hors de l'Allemagne, semble trouver en Amérique une nouvelle et solide patrie. »²⁰⁶ Lors de la vente de Lucerne, des musées français, belges et suisses achetèrent des œuvres d'artistes allemands, parfois pour la première fois²⁰⁷.

Il faut dire que l'exposition organisée à Londres aux New Burlington Galleries du 8 juillet au 27 août 1938 sous le titre d'*Exposition d'art allemand du XX^{ème} siècle (Exhibition of 20th Century German Art)* avait sûrement contribué à préparer le terrain et constitué un facteur non négligeable pour la reconnaissance et le rayonnement de l'art allemand à l'étranger. Conçue à l'instigation des émigrés allemands par l'Anglais Herbert Read et la Suisse Irmgard Burchard, elle se voulait une réponse à l'exposition nazie de l'« *Art dégénéré* » et une tentative de faire connaître au public anglais le sort des artistes autochtones²⁰⁸. Malgré les nombreuses difficultés que les organisateurs rencontrèrent pour rassembler les œuvres, deux-cent-soixante-neuf tableaux, gravures et sculptures de soixante-quatre artistes furent exposés : Max Beckmann, Vassily Kandinsky, Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Karl Hofer, Ernst Barlach, Lyonel Feininger comptaient parmi ceux-ci. Cinquante des œuvres exposées, représentant vingt-huit artistes, furent

²⁰⁶ "Slowly but steadily the modern "degenerate" art that the Nazis drove out of Germany appears to be finding new permanent homes in America."; Edward Alden Jewell, "Modern Art Work of Germans Shown. Representative Paintings and Sculpture, Expelled by Nazis, at the Buchholz Gallery", *The New York Times*, 5 avril 1940, p. 19.

²⁰⁷ Le musée d'art de Bâle acheta en 1939 vingt-et-une œuvres d'art dégénéré, pour partie lors de la vente aux enchères de Lucerne, pour l'autre directement à Berlin. En effet, Rolf Hetsch, juriste et historien de l'art à ses heures perdues, avait ouvert une salle des ventes au château de Niederschönhausen. Tout le monde, même des Allemands, pouvaient se porter acquéreurs, à condition qu'ils eussent des dollars, des livres sterling, des francs suisses ou des objets d'art susceptibles d'intéresser le Führer. Curt Valentin vint s'y fournir. C'est le fonds qu'il acquit ici qui fit de lui l'un des plus grands marchands de tableaux de New-York. Voir Lynn H. Nicholas, *op. cit.*, p. 37. Les prix des œuvres achetées à Berlin, fixés par le Ministère de la propagande, à hauteur du mépris que ces œuvres inspiraient, étaient incroyablement bas. Cela fit dire à Georg Schmidt, le directeur du musée de Bâle : « On m'a fait des prix qui sont presque risibles. (...) Cela me semblerait un rêve si les circonstances qui ont conduit à cela n'étaient pas aussi atrocement réelles et brutales. » („man hat mir preise gemacht, die zum teil geradezu lächerlich sind. (...) es kommt mir wie ein märchen vor – wenn die umstände, die dazu geführt haben, nicht so grauenhaft real und brutal wären.“). Lettre de Georg Schmidt à Paul Westheim datée du 15 juillet 1939, conservée au Kunstmuseum de Bâle, citée par Christoph Zuschlag, „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995, p. 216.

²⁰⁸ Le lecteur souhaitant de plus amples informations sur cette exposition pourra se référer à Stephan Lackner et Helen Adkins, « Exhibition of 20th Century German Art », *Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 1989, p. 315-337. Stephan Lackner participa à l'organisation de cette exposition.

constituées en une exposition itinérante qui parcourut les États-Unis de juin 1939 jusqu'à début de l'année 1940. La communauté artistique internationale y exprimait son soutien aux artistes bannis par le régime hitlérien. Prévus initialement sous le titre « L'art proscrit », elle adopta finalement un intitulé plus neutre dans une période où gouvernements français et britannique cherchaient des compromis avec Hitler²⁰⁹. Max Ernst, Oskar Kokoschka et Gert Wollheim se retirèrent alors d'une manifestation par trop tiède pour eux. Toute allusion aux campagnes de diffamation orchestrées par les nazis avait disparu. En dépit d'un nombre élevé de visiteurs, très peu d'œuvres furent vendues. Un opusculé, signé de l'historien de l'art Peter Thoene, pseudonyme d'Oto Bihalji-Merin, émigré yougoslave²¹⁰, et préfacé par Herbert Read, dressant un panorama de l'art allemand, fut publié concomitamment à l'exposition londonienne. S'il était question de l'art allemand contemporain, les allusions à la situation de l'art en Allemagne étaient peu nombreuses et disséminées tout au long du livre. Herbert Read n'en fit aucune mention et quand Peter Thoene mentionna l'exposition « *Art dégénéré* », il fit comme s'il s'agissait d'une exposition d'art moderne, certes exceptionnelle, mais anodine d'un point de vue idéologique. Il évoquait ainsi « les pièces fantastiques de l'exposition "art dégénéré" » où « nous lis[i]ons l'histoire complète de l'art allemand du siècle passé. »²¹¹ Il faut toutefois reconnaître qu'à travers quelques cas particuliers, Franz Marc ou Oskar Schlemmer par exemple, l'historien de l'art ne manqua pas de rappeler le destin funeste de leurs œuvres durant les années qui venaient de s'écouler. Sous sa plume, les artistes diffamés se métamorphosaient déjà en preux au caractère exceptionnel : « Si notre époque avait été clairvoyante, elle aurait fait du plus allemand des artistes qui mourut sur le champ de bataille [Franz Marc], son martyr et héros, au lieu de mettre au pilori son œuvre et de tourner en dérision sa mémoire »²¹². La peinture allemande y était entendue comme la peinture moderne faite par des peintres allemands, résidant en Allemagne ou exilés,

²⁰⁹ Lionel Richard, *L'art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette Littératures, 2005, p. 141.

²¹⁰ Sur la couverture de l'ouvrage, Peter Thoene est présenté comme un critique allemand très connu qui, pour des raisons spéciales, doit cacher son identité sous un pseudonyme. De fait, le texte est écrit en allemand et a été traduit en anglais. Peter Thoene, *Modern German Art*, Hardmondsworth, Penguin Books Limited, 1938.

²¹¹ "the fantastic rooms of the Exhibition of "Degenerate Art" (...) we read the complete history of German art in the past century" ; *Ibid*, p. 41.

²¹² "Had our age been clairaudient, it would have made this most German of artists, who died on the field of battle, its martyr and hero, instead of pillorying his work and deriding his memory." ; *Ibid*, p. 63.

dans une opposition dénuée de toute ambiguïté au discours de la dictature. Néanmoins, aucun responsable nazi n'était nommément cité. On leur substituait des périphrases : on ne disait pas Hitler mais « le chef suprême du national-socialisme »²¹³.

Le texte que Will Grohmann consacrait à « l'art contemporain en Allemagne » dans les *Cahiers d'Art* de Christian Zervos la même année 1938 consistait également en une petite histoire de l'art allemand du premier tiers du XX^{ème} siècle, soit de 1905 aux années 1930. Aucune allusion n'était faite à la situation politique de l'Allemagne et au sort réservé à ces artistes dont il commentait l'œuvre. « Ce que les Allemands admirent le plus chez Marc c'est moins la forme puissante que la rêverie inventive de ses œuvres et la piété de ses mythes, semblables à celle qui se révèle dans l'œuvre de Francis Jammes »²¹⁴, écrivait Will Grohmann sans préciser qu'une partie de ces Allemands avaient depuis plusieurs années violemment rejeté les tableaux de Franz Marc, les avaient retirés de nombreuses collections publiques et exhibés dans des expositions diffamatoires. À cet égard, l'emploi du présent laisse quelque peu perplexe. Il faudra attendre 1939 pour que les *Cahiers d'Art* fassent paraître une enquête sur l'influence des événements dramatiques qu'expérimente alors le monde, et le poids que font peser les régimes politiques sur la création artistique. La question - « L'œuvre peut-elle exister en-dehors du temps historique, valable sous tous les régimes et pour tous les modes d'existence, la création dès lors imposant à son auteur d'ignorer ce qui se passe alentour, et le sort de la commune humanité ? » - était posée à des artistes français ou, comme c'est le cas pour Miro, ayant largement séjourné en France. Les *Cahiers d'art* ont ainsi fait peu de cas de la situation de l'art en Allemagne. À partir de 1934, les rubriques consacrées autrefois à l'art allemand furent même drastiquement réduites. Peut-être n'était-il pas question que de prudence politique, ainsi que le propose Christian Derouet, mais aussi d'une réaction à une situation économique plus difficile pour Zervos et sa revue. L'art allemand n'était plus rentable et l'éditeur avait bien besoin de sujets alléchants pour une publication dont les abonnements étaient en chute libre et qui avait perdu sa situation de monopole avec l'arrivée de Tériade, éditeur avec Skira d'un périodique tout aussi luxueux, *Minotaure*²¹⁵.

²¹³ “*The Supreme Head of National Socialism*”; *Ibid*, p. 73.

²¹⁴ Will Grohmann, « L'art contemporain en Allemagne », *Cahiers d'Art*, n°1-2, 1938, p. 8.

²¹⁵ Christian Derouet, *Vassily Kandinsky : Correspondances avec Zervos et Kojève, Hors-série/Archives Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1992, p. 12-13.

En 1945, cependant, le nombre d'œuvres d'art allemandes, en premier lieu expressionnistes, a considérablement augmenté dans les musées étrangers. « Ce fut une chance que les expressionnistes furent rejetés par les nazis : cela a accéléré leur reconnaissance internationale. »²¹⁶, résume Stephan Lackner, ami de Max Beckmann. De fait, l'Expressionnisme allemand a gagné un véritable poids institutionnel, et l'on sait que la présence d'artistes dans des musées étrangers et de portée internationale est un indicateur réputationnel important²¹⁷. Après la guerre, l'Expressionnisme apparaît donc comme une forme d'expression artistique idéale, permettant de conjuguer identité allemande et modernisme international.

1.2.2 Un seul critère : l'autonomie de l'art

Si l'art de la dictature nazie était forcément hétéronome, l'art moderne en revanche était ainsi qu'on l'avait défini depuis le XVIII^{ème} siècle nécessairement autonome ; c'est à cette seule condition qu'il pouvait être qualifié d'art. Tel était le présupposé fondamental. Autoréférentialité et autonomie avaient, de fait, été instituées comme les conditions d'un art authentique²¹⁸. Dénué de fonction, celui-ci doit seulement se rapporter à la subjectivité de son producteur qui devient, en tant que génie, un marginal de la société. Rares sont ceux qui défendraient le même point de vue aujourd'hui. Pas les sociologues de l'art en tout cas²¹⁹, ni les avant-gardes des années 1910 et 1920, qui, des Futuristes à Dada ou aux Surréalistes avaient tenté de combler l'écart entre l'art et la vie. Nul doute que du point de vue des avant-gardes qui avaient multiplié les efforts pour sortir l'art de son isolement et lui donner une effectivité sociale, c'était là une conception rétrograde.

Pour contrer, sans doute, l'instrumentalisation de l'art par les dictatures et leur propagande, les discours de l'après-guerre se radicalisèrent de plus en plus, ne reconnaissant la finalité de l'art que dans un pur assemblage de

²¹⁶ „... war es ein Glück, daß die Expressionisten von den Nazis verfemt waren: es mag die internationale Anerkennung beschleunigt haben.“; Stephan Lackner, *Ich erinnere mich gut an Max Beckmann*, Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1967, p. 92.

²¹⁷ Voir Alain Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, juin 2011. Consultable en ligne : http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf

²¹⁸ Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 56-57.

²¹⁹ Howard Becker par exemple. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

formes et de couleurs. Dans la définition de la peinture moderne que donne en 1943 Alfred H. Barr Jr., le célèbre primo-directeur du MoMA à New York, on peut ainsi lire: "Du Renoir jusqu'au Léger, ces tableaux apparaissent comme plutôt simples dans leur conception et leur signification; leur intérêt réside presque exclusivement dans ce qui frappe notre regard, et ce qui le frappe, c'est avant tout la beauté de la forme et de la couleur, sans que l'émotion soit guère en cause, ni la spécificité de l'individu, encore moins la religion, la politique, l'économie, la psychologie, ou le passé historique et mythologique de l'espèce humaine. Ces peintures de la première période furent des victoires jalonnant la longue guerre d'indépendance menée par les artistes pour libérer l'art d'abord de la soumission au monde complexe des affaires humaines, passées et présentes, ensuite à la réalité elle-même - jusqu'à le faire accéder à l'abstraction pure d'un Kandinsky ou d'un Mondrian. »²²⁰ On connaît la célèbre réponse de Meyer Schapiro. L'art moderne qui s'était libéré de toutes les chaînes qui l'entravaient ne pourrait avoir, selon Barr, quoi que ce soit à voir avec la politique ou l'économie. Lors d'une conférence à Londres, le 21 juillet 1938, à l'occasion de l'exposition *Twentieth Century German Art* aux New Burlington Galleries déjà évoquée, Max Beckmann avait formulé la même idée. « Je prétends qu'il y a deux mondes ! », avait-il alors déclaré, « Celui de l'esprit et celui de la réalité politique ! Tous deux sont des fonctions nettement distinctes de la manifestation de la vie ; ces fonctions se touchent de temps à autre, mais en principe elles sont fondamentalement différentes. »²²¹ En 1986 encore, Werner Haftmann²²² qui avait été un jeune historien de l'art dans les années 1930 et 1940, soutenait à peu près le même point de vue. En préambule à son ouvrage consacré à l'art allemand sous le national-socialisme, il insistait avec une candeur pour le moins stupéfiante sur l'indifférence historique des artistes à l'égard de la politique, tout absorbés qu'ils seraient dans leur travail artistique.²²³ Evidemment, pour celui qui allait passer en revue l'attitude et l'œuvre de tous les grands artistes modernes allemands à l'époque de la dictature, cela revenait à absoudre collectivement l'ensemble de la profession.

²²⁰ Alfred H. Barr Jr., *La Peinture moderne, qu'est-ce que c'est ?* [1943], traduit de l'américain par Christiane Thiollier, Paris, RMN, 1993, p. 109.

²²¹ Max Beckmann, *Ecrits*, traduit de l'allemand par Thomas de Kayer, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2002, p. 215.

²²² Sur Werner Haftmann, voir : « Le jeune Werner Haftmann : un exemple » in : Eckhart Gillen, « Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen "Ballungen" und klassizistischer Ordnung », *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p. 21-23.

²²³ Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p. 17.

Il ne faut pas non plus sous-estimer que la dissociation typique de la dictature hitlérienne entre la terreur et le crime, d'une part, et la normalité apparente de la vie quotidienne, d'autre part, avait fait naître, selon les mots de H. D. Schäfer, une « conscience divisée »²²⁴.

1.2.3 L'artiste, ce héros

Si l'art moderne autonome et autoréférentiel ne peut être entaché par les contingences de son temps, l'artiste incarne l'élu qui évolue au-dessus de l'agitation temporelle. L'image qui s'épanouit après la guerre est celle d'un artiste non impliqué, uniquement préoccupé par sa propre liberté, son épanouissement personnel, le progrès de l'art et de l'humanité, l'un alimentant l'autre dans un rapport de réciprocité²²⁵.

Selon cette définition, l'art abstrait échappe d'emblée à toute suspicion. Depuis son origine, il bénéficie d'une réputation d'autonomie et d'intemporalité et apparaît ainsi comme la forme artistique la plus adaptée pour s'opposer aux productions nazies. Sous la plume de Wilhelm Worringer, dans sa célèbre thèse publiée en 1908 à Munich sous le titre *Abstraktion und Einfühlung*, l'abstraction, confondue par les lecteurs des années 1940 avec l'art abstrait²²⁶, incarne la forme artistique la plus éloignée de la vie, indépendante et autonome. L'historien de l'art voit dans l'abstraction une tendance qui se développe chez les peuples dans les moments d'anxiété et d'incompréhension face à leur environnement. Plus l'environnement exercerait une force coercitive, plus l'art s'en éloignerait²²⁷. « ... La tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur et elle correspond, dans le domaine religieux, à une coloration fortement transcendante de toutes les représentations. Nous pourrions appeler cet état une énorme anxiété

²²⁴ Voir Aleida Assmann, « La thèse de la culpabilité collective : un traumatisme allemand ? », *Le Débat*, n°124, 2003, p. 172.

²²⁵ Voir Eduard Beaucamp, *Der verstrickte Künstler: Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne, DuMont, 1998, p. 78.

²²⁶ Bien que Worringer ne fasse pas référence aux tendances abstraites contemporaines dans les arts plastiques ni n'en ait réellement connaissance, sa théorie de l'abstraction est reçue avec enthousiasme par les Expressionnistes, les membres du *Blaue Reiter*, les écrivains et les critiques d'art, comme un manifeste de l'avant-garde. On y voit une légitimation de l'abstraction. Voir Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005, p. 33.

²²⁷ Georg Lukács s'élèvera contre cette « idéologie de la fuite » (*Fluchtideologie*). Il la perçoit chez les Expressionnistes et accuse Worringer de l'avoir théorisée.

spirituelle devant l'espace (*geistiger Raumscheu*). »²²⁸, écrit-il. La forme abstraite qui refuse toute dépendance à l'égard des choses extérieures, permet à l'homme de se reposer de la confusion des temps.

« Récapitulons : l'impulsion artistique originale n'a rien à voir avec l'imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme seule possibilité de repos à l'intérieur de la confusion et de l'obscurité de l'image du monde, et elle crée l'abstraction géométrique à partir d'elle-même, de façon purement instinctive. Elle est l'expression accomplie, et la seule expression concevable pour l'homme, de l'émancipation à l'égard de tout arbitraire et de toute temporalité de l'image du monde. Mais ensuite elle tend également à arracher la chose singulière du monde extérieur, laquelle capte son intérêt dans une mesure prépondérante, à sa connexion obscure et déroutante avec ce monde extérieur et ainsi au cours du devenir, puis à la rapprocher, par la restitution artistique, de son individualité matérielle, à la purifier de tout ce qui est en elle vie et temporalité, à la rendre autant que possible indépendante aussi bien du monde environnant que du sujet de la contemplation, lequel ne veut pas jouir en elle de la vitalité qui leur est commune, mais de la nécessité et de la légalité où il peut se reposer de ses liens avec la vie comme dans la seule abstraction à laquelle il aspire et à laquelle il puisse accéder. »²²⁹

Leopold Zahn reprend ces propos en 1946 dans son texte « Le renoncement à la nature » (*Abkehr von der Natur*), publié dans *Das Kunstwerk*, lorsqu'il écrit que « les œuvres d'art abstrait sont les documents d'une époque terrible et témoignent avec insistance du "désordre" de notre siècle »²³⁰. Quelques mois auparavant, dans la même revue, il avait placé en exergue d'un article consacré à l'art abstrait deux citations extraites d'*Abstraktion und Einfühlung* de Worringer.²³¹ On peut penser que tous en Allemagne, critiques et artistes, avaient encore en tête l'influent texte de Worringer. Dans les années 1920 et au début des années 1930, le vocabulaire employé par l'historien était devenu une terminologie courante et avait pris la valeur de noms génériques dans les

²²⁸ Wilhelm Worringer, *Abstraktion et Einfühlung : Contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau et présenté par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1986, p. 52.

²²⁹ *Ibid.*, p. 75.

²³⁰ Leopold Zahn, « Abkehr von der Natur », *Das Kunstwerk*, n°7, 1946-1947, p. 6. Cet article fait partie d'un cahier spécial consacré à l'art abstrait.

²³¹ Leopold Zahn, « 3x abstrakte Kunst », *Das Kunstwerk*, n°3, 1946-1947, p. 27.

écrits sur l'art. Dans son célèbre ouvrage paru en 1925 sous le titre *Post-Expressionnisme : le Réalisme magique. Problèmes de la peinture contemporaine européenne (Nach Expressionismus : Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei)*, Franz Roh avait intitulé un court chapitre « *Abstraktion und Einfühlung* »²³². En 1931, dans un article consacré à la nature morte, Wilhelm Michel citait l'empathie (*Einfühlung*) et l'abstraction parmi les « différents composants de la représentation moderne du monde »²³³. Les nazis quant à eux - et plus précisément la ligne défendue par Goebbels - trouvaient chez Worringer l'idée que l'Expressionnisme allemand était le produit de l'homme nordique²³⁴.

Dans la préface à la réédition de son livre en 1948, Worringer lui-même constate qu'il est devenu « sans le savoir, le médium des nécessités d'époque »²³⁵. Alors que la théorie de Worringer est dans tous les esprits, l'art abstrait apparaîtrait donc après la guerre comme l'art véritable par excellence de l'époque de la dictature et de celle de la reconstruction. Précisons toutefois que, de la même manière que l'expressionnisme avait fini par désigner l'ensemble de l'art dégénéré, l'adjectif « abstrait » (*abstrakt*) tend à s'appliquer à toutes les avant-gardes. En 1947, dans le double numéro de *Das Kunstwerk* consacré à l'art abstrait, on prend bien soin d'établir une distinction entre « *abstrakt* » et « *ungegenständlich* » (non-objectif). Dans le « Petit lexique de la peinture abstraite » publié dans la revue, « *abstrakt* » qualifie tout l'art tendant à l'abstraction, « antinaturaliste », le Cubisme comme le Futurisme, l'Expressionnisme et le Surréalisme, Picasso comme Chagall. « Abstrait » devient en quelque sorte un synonyme pour « moderne »²³⁶.

Face à l'art nazi érigé en contre-exemple, l'art abstrait se révèle au contraire *exemplaire*, s'opposant en tous points aux produits encouragés par la dictature. Il est par-dessus tout le plus légitime, car il est « purifi[é] (...) de sa

²³² Franz Roh, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1925, p. 40-41.

²³³ „die verschiedenen Komponenten des modernen Weltbildes“; Wilhelm Michel, „Das Stilleben“, *Deutsche Kunst und Dekoration*, n°68, 1931, p. 115.

²³⁴ Cora Sol Goldstein, *Capturing the German Eye: American Visual Propaganda in Occupied Germany*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2009, p. 72.

²³⁵ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 151. Franz Marc plaçait *Abstraktion et Einfühlung* sur un pied d'égalité avec *Du spirituel dans l'art* pour leur importance dans l'évolution de l'art (Franz Marc, « Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei », *Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*, Leipzig, Kiepenheuer, 1989, p. 239-242). Voir Claudia Öhlschläger, *op. cit.*, p. 35.

²³⁶ « Kleines Lexikon abstrakter Malerei », *Das Kunstwerk*, n°8-9, 1946-47, p. 53-60.

dépendance par rapport aux choses du monde extérieur »²³⁷. En Allemagne, mais aussi en France, se développe ainsi l'idée d'un art abstrait totalement imperméable à la dictature hitlérienne. Germain Bazin écrit en 1945 dans le numéro 2 de *L'Amour de l'art* consacré à l'Ecole de Paris : « Qui dira pourquoi les "collabo" se recrutèrent uniquement parmi les fauves et les réalistes ? Pas de "gens du voyage" - sinon du voyage de l'exil - dans les milieux dits d'avant-garde. N'est-ce pas parce que l'abstraction est une position de liberté, qui engage tout l'homme et n'admet aucun pacte avec les puissances ? »²³⁸ À Leopold Zahn de conclure que l'art abstrait incarne « un art caractéristique (...) de notre époque »²³⁹ Si en 1957, au moment de l'Expressionnisme abstrait américain, Meyer Schapiro écrit, dans un texte consacré à « la peinture abstraite aujourd'hui », « l'artiste doit cultiver son jardin parce que c'est le seul territoire sûr dans une époque de violences et d'incertitudes. (...) La peinture, parce qu'elle offre l'exemple marquant de la liberté intérieure et de l'inventivité, parce qu'elle est fidèle aux visées de l'art - parmi lesquelles la maîtrise de l'informe et de l'accidentel -, contribue à maintenir l'esprit critique et les idéaux de créativité, de sincérité et de confiance en soi qui sont indispensables à la vie de notre culture. »²⁴⁰, en 1937 dans « La nature de l'art abstrait », il s'était élevé contre une conception essentiellement anhistorique de l'art abstrait. Il rejetait l'idée d'un « "art pur" qui ne soit conditionné par l'expérience vécue »²⁴¹.

Alors que dans la zone d'occupation soviétique, on privilégie en premier lieu les artistes qui avaient été proches du communisme ou de la gauche chrétienne dans les années 1920 ou 1930²⁴², les Alliés occidentaux misent immédiatement sur l'art abstrait²⁴³. Les Américains découvrent avec stupeur que des artistes

²³⁷ Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 69.

²³⁸ Germain Bazin, « L'Ecole de Paris à New York », *L'Amour de l'art*, n°2, juillet 1945, p. 27.

²³⁹ Leopold Zahn, « 3x abstrakte Kunst », *Das Kunstwerk*, n°3, 1946-1947, p. 31.

²⁴⁰ Meyer Schapiro, « La peinture abstraite aujourd'hui » [1957], *L'art abstrait*, traduit de l'anglais par P. Falguières et J.M. Luccioni, Paris, Editions Carré, 1996, p. 79.

²⁴¹ Meyer Schapiro, « La nature de l'art abstrait », *L'art abstrait*, traduit de l'anglais par P. Falguières et J. M. Luccioni, Paris, Editions Carré (coll. Art & esthétique), 1996, p. 28.

²⁴² Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 89.

²⁴³ Toutefois, après 1945, l'abstraction ne fait pas l'objet d'une réception unanime. Des critiques conservateurs, comme Sedlmayr, Rudolf Alexander Schröder ou le théologien Thieliicke accusent la peinture abstraite, et plus largement l'art moderne, d'œuvrer à l'anéantissement de la religiosité et à la débauche, d'être un produit de la décadence. Dans la critique d'art libérale, ou même de gauche, on trouve aussi parfois des arguments similaires. Se diffuse l'idée que l'art abstrait serait l'expression d'un nihilisme. La « destruction de la forme » est pour eux l'indice de la chute de cette peinture. Pour d'autres, cette manière de peindre serait le passage obligé d'un art qui œuvre à la découverte de la vérité et non à l'entretien d'une illusion. Voir Jutta Held, *Kunst und*

avaient continué à pratiquer un art non-figuratif au cœur même de l'Allemagne de Hitler. Malgré les apparences, les nazis n'avaient pas réussi à éliminer la totalité de l'art dégénéré.²⁴⁴ Hellmut Lehmann-Haupt se souvient qu'en 1946, le peintre abstrait Theodor Werner et sa femme reçoivent de nombreux visiteurs américains. « La pièce », écrit-il, « est remplie de tableaux qu'il a réalisés depuis la fin de la guerre et de photos de peintures qu'il a achevées alors que la guerre faisait encore rage. »²⁴⁵ Le cas de Willi Baumeister est ici emblématique. Licencié dès le début de l'année 1933 de son poste de professeur à l'Ecole des arts décoratifs (*Kunstgewerbeschule*) de Francfort-sur-le-Main, il avait intégré en 1938 l'usine de laques Dr. Kurt Herberts & Co à Wuppertal²⁴⁶. La proposition était arrivée par l'entremise de son ami Heinz Rasch, architecte chargé des nouvelles constructions de l'usine qu'il connaissait depuis ses études à Stuttgart. En 1940, il était rejoint par Oskar Schlemmer et Georg Muche. Sous l'impulsion de Kurt Herberts qui entendait intégrer dans le monde industriel le travail artistique, se forma un véritable groupe de travail et de recherche qui réunissait, outre Willi Baumeister, Oskar Schlemmer et Georg Muche, les artistes Franz Krause - également architecte -, Edwin Scharff, Alfred Lörcher et Karl Otto Goetz, les historiens de l'art Hans Hildebrandt et Renate Jacques, et Carl Schlemmer, le frère d'Oskar, qui prêtait son concours dans la réalisation de travaux techniques et artisanaux²⁴⁷. Deux missions étaient confiées aux artistes qui jouissaient du titre de « Professeur chargé de projets de recherche dans le domaine des techniques picturales » (*Professoren für maltechnische Forschungsvorhaben*)²⁴⁸ : trouver, en collaboration avec les employés de l'usine, de nouvelles possibilités d'utilisation des laques modernes dans le domaine de l'art et concevoir des publications historiques et scientifiques sur l'histoire des techniques picturales²⁴⁹. Pour ce faire, ils bénéficiaient d'une rémunération mensuelle à laquelle s'ajoutait la prise en charge de tous leurs frais de déplacements et de matériel, et jouissaient

Kunstpolitik in Deutschland 1945-49, Berlin-Ouest, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1981, p. 20-21.

²⁴⁴ Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, 1954, p. 185.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Docteur en chimie, Kurt Herberts (1901-1989) avait fondé en 1924 une usine de laques à Wuppertal. Après de tout petits débuts, la firme croît jusqu'à atteindre une renommée mondiale dans le développement de produits issus de nouvelles techniques.

²⁴⁷ Kurt Herberts „Erinnerungen und Reflexionen“, *Modulation und Patina: Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, p. 216.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 217.

²⁴⁹ Kurt Herberts, « Vorwort », *Ibid.*, p. 7.

d'ateliers dans lesquels ils pouvaient travailler sereinement. Oskar Schlemmer disposait même d'un appartement meublé. Pour des artistes qui avaient été renvoyés des écoles d'art où ils enseignaient et avaient perdu par là même atelier et émoluments, l'offre de Kurt Herberts prenait l'allure d'une mission de sauvetage et représenta une opportunité inespérée au cœur de l'Allemagne nazie. Il leur était offert de poursuivre leurs ambitions artistiques, en toute liberté, à l'abri des humiliations et des persécutions orchestrées par une dictature revancharde. Le 8 décembre 1940, Schlemmer notait dans son journal : « Il y a tout ce qu'il faut ici (à Wuppertal) pour que je me régénère, pour que je me retrouve. Car ici on n'exige de moi rien qui ne soit étranger à ma nature, mais au contraire ce qui est le plus essentiel en moi. »²⁵⁰ Quelques jours plus tard, dans une lettre au peintre abstrait Julius Bissier, il redit sa satisfaction d'avoir trouvé dans l'entreprise de Herberts un refuge, une source de revenus et de bonnes conditions de travail. « J'ai dans des conditions financières similaires à chez Kämm.²⁵¹, la mission non négligeable de contribuer à la renaissance de la peinture de laque artisanale. J'ai un bel espace de travail, je travaillerai en collaboration avec les laboratoires pour faire des nouvelles laques un médium pour l'art (dans une conception et une production jusqu'à présent exclusivement industrielles). C'est pourquoi l'argent arrive - en masse. Le Docteur Herberts, le jeune chef de tout cela, est vivement intéressé par l'art et les publications en couleur se succèdent. »²⁵²

Bien que Baumeister confiait à son journal le 10 mars 1941 qu'il travaillait maintenant seul, « exclusivement pour [lui]-même » et que c'était

²⁵⁰ „Es ist hier (in Wuppertal) alles gegeben für eine Regeneration, daß ich wieder zu mir selber finde. Denn hier wird von mir nicht etwas Wesenfremdes verlangt, sondern: mein Wesentlichstes!“; Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Munich, Albert Langen – Georg Müller, 1958, p. 381.

²⁵¹ Oskar Schlemmer parle du beau-frère de Baumeister, Albrecht Kämmerer qui possédait à Stuttgart une grande entreprise de peinture. Pour le compte de celui-ci, le peintre réalisa des décors muraux à partir de mars 1938. Voir Karin v. Maur, *Oskar Schlemmer : Monographie*, Munich, Prestel Verlag, 1979, p.259.

²⁵² „Ich habe zu finanziell denselben Bedingungen wie bei Kämm. die nicht geringe Aufgabe, der kunsthandwerklichen Lackmalerei zu einer Renaissance zu verhelfen. Bekomme einen schönen Arbeitsraum, werde mit den Laboratorien zusammenarbeiten, um die neuen Lacke den künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen (bei bisher ausschließlich großindustrieller Einstellung und Produktion). Von daher kommt das Geld – en masse. Dr. Herberts, der junge Chef des Ganzen, ist künstlerisch lebhaft interessiert und jagt eine Publikation mit farbigen Abbildungen nach der anderen heraus.“; Lettre d'Oskar Schlemmer à Julius Bissier du 28 décembre 1940, citée in: Günter Aust, „Chronik 1937-1944“, *Modulation und Patina: Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, p. 18.

« extraordinairement dur »²⁵³, l'usine de laques de Wuppertal offrait aux artistes qui y étaient admis une émulation et des stimulations intellectuelles impensables dans l'Allemagne de Hitler. Les lettres des artistes qui ont été conservées font état de cette intense activité, de réflexions permanentes sur des questions de technique, de création, d'une véritable effervescence, comme le rappelle Kurt Herberts lui-même dans un ouvrage de 1989.²⁵⁴ Georg Muche résuma ainsi a posteriori l'expérience de Wuppertal : « Heinz Rasch, un architecte, poète, enthousiaste et amoureux de la peinture moderne, attira ses amis Willi Baumeister, Oskar Schlemmer et moi aussi, et d'autres, à Wuppertal, où nous peignîmes des tableaux expérimentaux dans une école professionnelle de peinture que le fabricant Kurt Herberts qui avait confiance en lui, avait installé à l'intérieur de ses usines de laques. Nous faisons des recherches et nous écrivions le compte-rendu de nos expériences. Nos travaux demeuraient anonymes, comme il est usuel dans l'industrie. Nos noms étaient dissimulés au public. Nos titres de Professeur nous camouflaient derrière un masque scientifique. »²⁵⁵

Pour les travaux qu'ils réalisaient pour l'entreprise de Kurt Herberts, les artistes développèrent de nouvelles techniques d'utilisation de la peinture, s'aidant d'outils jusqu'à présent inusités dans le domaine des beaux-arts. Frottage, pochoir, pulvérisation ou projection de gouttes de peinture, travail au couteau, au peigne, avec application de fils²⁵⁶, constituaient d'audacieuses expérimentations sans cesse renouvelées. Si celles-ci n'avaient pas de finalité artistique, elles nourrissaient les œuvres réalisées conjointement et annonçaient les développements futurs de l'art d'après-guerre. Schlemmer écrivit ainsi à Rasch le 5 décembre 1940 : « Ici, il n'est maintenant plus question de l'artiste, le pinceau à la main, qui mobilise le matériau pour

²⁵³ „Ich arbeite also ausschließlich für mich selbst allein.“; „außerordentlich hart“; Willi Baumeister dans son journal à la date du 10 mars 1941. Cité in : *Ibid*, p. 20.

²⁵⁴ Kurt Herberts, *op. cit.*, p. 228.

²⁵⁵ „Heinz Rasch, ein poetischer, enthusiastisch in der modernen Malerei verliebter Architekt, lockte seine Freunde Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und auch mich und andere nach Wuppertal, wo wir in einem Maltechnikum, das der ihm vertraute Fabrikant Dr. Kurt Herberts im Bereich seiner Lackfabriken eingerichtet hatte, experimentelle Bilder malten. Wir machten Versuche und schrieben Erfahrungsberichte. Unsere Arbeiten blieben, wie es in der Industrie üblich ist, anonym. Unsere Namen waren vor der Öffentlichkeit verborgen. Unsere Professorentitel tarnten uns wissenschaftlich.“; cité par Brigitte Lohkamp, „Kunst und Künstlerschicksale unter dem Nationalsozialismus“, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979, p. 231.

²⁵⁶ Karin v. Maur, « Oskar Schlemmer auf dem Weg zum Informel », *Modulation und Patina: Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, p. 147.

peindre son monde personnel de formes et de couleurs, que ce soit dans l'imitation de la nature ou la création autonome ; il laisse plutôt au matériau la préséance, l'autorise à se développer d'après sa propre nature, à prendre forme et exerce seulement une influence sur son évolution, comme le général en chef brosse à grands traits le plan de bataille, mais doit par ailleurs s'en remettre à la fortune des armes (...) »²⁵⁷ À l'été 1941, le cercle de Wuppertal avait découvert dans le numéro de juin 1936 de la revue *Minotaure*, rapporté de Paris par Heinz Rasch, les « décalcomanies sans objet préconçu » surréalistes. Quel ne fut pas l'étonnement des peintres allemands de constater qu'ils réalisaient dans leur isolement des travaux similaires à ceux des artistes les plus avancés. On ne peut d'ailleurs aujourd'hui regarder les expériences réalisées à Wuppertal sans penser à l'Expressionnisme abstrait, à l'art Informel et au Tachisme qui domineront la scène artistique mondiale après la Seconde Guerre mondiale. Schlemmer inventa, avec l'aide d'un technicien de l'usine, un petit appareil constitué de tubes de verres permettant de laisser couler ou goutter la peinture sur le support. Dix ans plus tard, Jackson Pollock inventera le dripping. Dans un texte écrit en 1942, Schlemmer décrivait « le côté fascinant des taches de couleurs laissées au hasard sur la palette, ou d'autres hasards comme les taches d'huile, le pinceau affleurant sur le papier (...). Quel est l'étrange secret des hasards ? Je pense aux meilleures, aux plus belles peintures que je connaisse et ne trouve rien de semblable à quoi je pourrais comparer ce charme du hasard, des tons se confrontant, s'emboîtant agréablement devant nos yeux, comme jamais l'intention ne les crée... »²⁵⁸ La situation exceptionnelle engendrée par Kurt Herberts à Wuppertal permit donc à un petit nombre d'artistes de mener, en commun et à l'abri, des recherches picturales avancées et même de créer, sous domination nazie, des œuvres abstraites que les années 1950 n'auraient pas réniées. Comme le résume au sortir de la guerre Willi Baumeister dans un texte dactylographié, « exceptées

²⁵⁷ „Hier ist es nun nicht der Künstler mit dem Pinsel in der Hand, der das Material dazu benutzt, um seine individuelle Form- und Farbenwelt, naturnachahmend oder kunstbildend aufzumalen, sondern er läßt dem Material den Vortritt, rlaubt ihm, aus seiner eigenen Natur sich zu entwickeln, Gestalt zu gewinnen und nimmt nur Einfluß auf seinen Verlauf, so wie der Feldherr in großen Zügen den Schlachtplan bestimmt, im übrigen aber dem Kriegsglück vertrauen muß (...).“ Lettre d'Oskar Schlemmer à Heinz Rasch du 5 décembre 1940, cité in: Günter Aust, *op. cit.*, p. 19.

²⁵⁸ „Das Faszinierende von Zufallsfarbflecken auf der Palette oder anderes Zufälliges wie Ölflecken, der auf Papier ausgestrichene Pinsel (...). Was ist das für ein sonderbares Geheimnis um die Zufälligkeit? Ich denke an die besten, schönsten mir bekannten Malereien und finde nichts dergleichen, das ich mit diesen Zufallsreizen vergleichen könnte, fürs Auge wohltuend ineinandergreifende, nebeneinandersitzende Töne wie sie die Absicht niemals schafft.“ ; Oskar Schlemmer dans un texte écrit en 1941, cité in: *Ibid.*, p. 22-23.

certaines interruptions, j'ai ainsi pu poursuivre ma création artistique personnelle. »²⁵⁹

Une des premières constatations de l'après-guerre est donc qu'un art abstrait, parangon de la liberté de création, avait été réalisé au sein même de l'Allemagne nazie. Cette découverte remarquable permet de prouver au plus vite que le fil de la création moderne n'a pas été rompu. L'art moderne poursuit son évolution au-delà - et même en dépit - du nazisme. Baumeister, décrit en 1948 comme « le représentant de l'art abstrait allemand le plus connu »²⁶⁰ incarne cette continuité, ainsi que le prouvera son importance croissante sur la scène artistique allemande²⁶¹. Finalement, rien n'aurait changé dans le domaine de l'art, supposé quoiqu'il en soit intemporel et éternel. « Baumeister, s'il avait dû se cacher longtemps », écrit Michel Seuphor, « était resté semblable à lui-même, je l'ai retrouvé aussi généreux et aussi enthousiaste qu'avant les années noires... »²⁶² Se développe l'image d'un art et d'artistes restés intacts. Dans le catalogue de l'exposition Max Pechstein à Zwickau, en 1947, on peut lire du reste : « *L'exposition Pechstein de 1947* montre, avec l'exemple d'un maître (un maître de l'émigration intérieure²⁶³) comment l'art qui n'a pas été touché par 1933 et qui a continué à s'épanouir naturellement est arrivé, après 1933 précisément, à la plus haute perfection... »²⁶⁴ Cette pérennité de la création artistique moderne rapidement reconnue après 1945 va épargner au domaine des arts plastiques les violentes querelles qui agiteront le monde littéraire²⁶⁵. L'art abstrait dessine un pont entre l'Allemagne d'avant Hitler et celle d'après la guerre, mais aussi entre l'Allemagne et le reste du monde occidental. Transparaît en filigrane la croyance largement répandue en l'universalité de l'art abstrait. « L'œuvre de Baumeister est d'un caractère universel, c'est un large boulevard qui relie

²⁵⁹ Willi Baumeister, *Le peintre écrit sur son évolution artistique*, texte dactyl., 3 pages, daté de 1946-47, archives Willi Baumeister, Stuttgart. Traduit et cité in : Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003 (*Renaissance peinture abstraite après 1945*, p. 61)

²⁶⁰ Thomas Herzog, *Einführung in die moderne Kunst*, Zurich, Classen, 1948, p. 165.

²⁶¹ Voir *infra* p.199 et suiv.

²⁶² Michel Seuphor, « Allemagne », *L'art abstrait 1939-1970*, Paris, Maeght, 1973, p. 101.

²⁶³ Voir *infra* p.144 et suiv.

²⁶⁴ „Die Pechstein-Ausstellung 1947 zeigt am Beispiel eines Meisters (eines Meisters der inneren Emigration), wie die von 1933 unberührt gebliebene, selbstverständlich weiter entfaltete bildende Kunst gerade nach 1933 zu höchster Vollendung gekommen ist (...).“; *Ausstellung Max Pechstein*, cat. expo., Zwickau, Städtisches Museum, juillet-août 1947, p. 10.

²⁶⁵ Voir *infra* p.144 et suiv.

l'Allemagne fédérale au monde occidental tout entier. »²⁶⁶, affirme Michel Seuphor dans le volume consacré aux années 1939-1970 de son grand dictionnaire de l'art abstrait.

S'il n'y a pas de solution de continuité entre l'art d'avant et d'après Hitler, il s'agit maintenant de rattraper le temps perdu. « *Nachholbedarf* », le « besoin de rattraper le temps perdu » devient l'une des expressions les plus fréquemment utilisées dans les documents de l'époque. Adolf Behne souligne la nécessité d'un « sauvetage de l'honneur » (*Ehrenrettung*) qui doit passer par la réhabilitation des artistes discrédités, et pour certains, persécutés par la dictature hitlérienne, comme si l'Allemagne devait maintenant racheter sa faute. Et c'est l'"art dégénéré" lui-même qui rachèterait la faute. Une dizaine d'années plus tard, dans un ouvrage sur *L'art allemand après Baumeister (Deutsche Kunst nach Baumeister)* le critique Albert Schulze Vellinghausen revient sur l'époque maudite et rappelle ainsi : « La dictature ne se contenta pas d'interdire et de détruire, elle ne se déchaîna pas seulement contre les œuvres, mais aussi contre les auteurs. Elle interdit toute activité professionnelle et pénétra jusque dans l'intimité des ateliers. Quelques-uns, dotés de nerfs solides, continuèrent quand même à travailler clandestinement. Les Allemands ne doivent pas avoir honte de cette persécution : c'est grâce à elle que la distinction des valeurs fut préservée. Il faut préférer la persécution à un mécénat hypocrite. C'est ainsi que les arts plastiques ont évité toute compromission. »²⁶⁷ Il appert ainsi que l'attentat perpétré par les nazis envers l'art est cela-même qui absout l'art de toute compromission et le lave de toute tache. Cette idée avait déjà depuis longtemps pénétré les consciences, comme le prouve une lettre d'Ernst Ludwig Kirchner, rédigée peu de temps avant son suicide. Il y confiait : « Je suis profondément bouleversé par les événements en Allemagne et pourtant je suis fier aussi que les iconoclastes en chemise brune pourchassent et détruisent mes œuvres. Ce serait pour moi un affront d'être

²⁶⁶ Michel Seuphor, *loc. cit.*

²⁶⁷ „Die Diktatur benützte sich nicht mit Verbot und Vernichtung. Sie wütete nicht allein gegen die Werke, sondern auch gegen die Urheber; sie griff mit Berufsverbot und Verbot auch der privaten künstlerischen Betätigung bis ins Innere der Ateliers. Einige, die genug Nerven besaßen, arbeiteten dennoch im Verborgenen weiter. – Die Deutschen sollten sich dieser "Kunstverfolgung" nicht schämen, die Ordnungen wurden dadurch gewahrt.“; Albert Schulze Vellinghausen, *Deutsche Kunst nach Baumeister: Junger Westen. Eine Anthologie in Bildern*, Recklinghausen, A. Bongers, 1958, p. 5-6. Traduit par Michel Seuphor in : *L'Art abstrait. Volume 3: 1939-1970 en Europe*, Maeght Editeur, 1973, p. 102.

épargné par eux. »²⁶⁸ Comme le formule en 1999 Peter-Klaus Schuster dans un texte consacré au « Double sauvetage de l'art moderne par les nazis », « s'il y a généralement quelque chose de bon dans le mauvais, ce fut la haine de Hitler contre l'art moderne qui a en fin de compte, dans un retournement pour ainsi dire pervers, "protégé" celui-ci. »²⁶⁹ Elle a également protégé ses artistes. Karl Otto Götz en fit l'expérience alors qu'il était stationné en Norvège pendant l'automne 1945. Fouillant ses affaires, un soldat britannique s'intéressa à un album de reproductions. « Je lui disais que c'était des photos de mes travaux et que je prouvais ainsi que je pratiquais - en cachette - de l'art abstrait sous le nazisme, malgré l'interdiction »²⁷⁰, se souvient-il. De même, lorsqu'Otto Dix, alors prisonnier de guerre, écrivait à sa femme Martha d'œuvrer à sa libération anticipée, il lui enjoignait de souligner, certes ses opinions anti-nazies et les tourments engendrés par la dictature, mais aussi ses « mérites en tant que peintre »²⁷¹.

C'est ainsi l'iconoclasme même des nazis qui a sauvé la réputation de l'art allemand, le protégeant de la honte et de la souillure qu'un contact prolongé avec la dictature aurait nécessairement laissées. À l'opposé, la mémoire des artistes du XIX^{ème} siècle qu'Hitler affectionnait, comme Karl Friedrich Schinkel ou Caspar David Friedrich, reste entachée par la proximité de celui qui va dorénavant incarner le Mal absolu²⁷². L'art du siècle passé est d'autant plus irrecevable que nombreux sont les penseurs à voir dans le pangermanisme et le

²⁶⁸ „Ich bin durch die deutschen Ereignisse tief erschüttert und doch bin ich stolz darauf, daß die braunen Bilderstürmer auch meine Werke verfolgen und vernichten. Ich würde es als Schmach empfinden, von Ihnen geduldet zu werden.“; Lettre d'Ernst Ludwig Kirchner datée du 13 février 1938 citée in: Andreas Gabelmann, *Ernst Ludwig Kirchner: Ein Künstlerleben in Selbstzeugnissen*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 85.

²⁶⁹ „Wenn es überhaupt etwas Gutes im Schlechten gibt, so war es Hitlers unnachsichtiger Haß gegen die Moderne, der diese in geradezu perverse Umkehrung letztlich 'gerettet' hat.“; Peter-Klaus Schuster, „Die doppelte 'Rettung' der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten“, *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p. 45.

²⁷⁰ Anecdote racontée par le peintre lors d'un entretien avec Marie-Amélie zu Salm-Salm. Citée in : Marie-Amélie zu Salm-Salm, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 62.

²⁷¹ Lettre d'Otto Dix à Martha Dix datée du 13 octobre 1945 ; traduite par Catherine Teissier, in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 181.

²⁷² Après la Seconde Guerre mondiale, on popularise immédiatement une image démoniaque de Hitler, ceci afin d'accentuer la rupture avec le passé, surmonter le national-socialisme et entreprendre un nouveau départ. Cf ; Peter Reichel, « Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p. 30.

prussianisme qui animèrent cette époque les racines du nazisme²⁷³. Par contraste, c'est l'art qu'elle avait tant haï qui va permettre de surmonter avec le plus d'efficacité la dictature hitlérienne. Là réside, ainsi que l'a démontré Peter-Klaus Schuster, les possibilités d'action illimitées que l'on assigne durant la reconstruction à l'art moderne qui incarne dès lors une Allemagne meilleure.²⁷⁴

Dans un enchaînement évident, l'image de l'artiste prend de plus en plus une coloration morale. Il apparaît comme une personnalité intègre dans le domaine de l'éthique et de la politique, et révolutionnaire dans le domaine de l'art. Il faut dire qu'en Allemagne où la Réforme imprima durablement sa marque, l'artiste proscrit en un sens par le luthéranisme hostile aux arts plastiques, se sentait obligé, pour se justifier, de s'engager dans une œuvre d'art qui s'en trouvait chargée d'une portée morale et sociale. « L'art devenait un acte de foi », ainsi que le résume Werner Hoffmann²⁷⁵. Dans un discours tenu le 9 août 1945 par l'historien de l'art Edwin Redslob, les artistes sont invoqués - et pour cela ils doivent être admirés - comme des modèles d'intégrité morale²⁷⁶. Il n'y a alors qu'un pas à franchir pour en faire des représentants d'une résistance intellectuelle et artistique. C'est ainsi qu'apparaissent les peintres expressionnistes Willy Jaeckel et Oskar Moll dans un petit catalogue d'exposition en 1946, mentionné par Beate Marks-Hanßen dans sa thèse de doctorat consacrée aux artistes « bannis » à l'époque nazie.²⁷⁷ Dans la courte biographie dédiée à Willy Jaeckel, il était évoqué « les nombreuses attaques auxquelles il [a été] exposé depuis 1933 à cause de ses idées démocratiques »²⁷⁸. L'artiste quel qu'il fut, s'il appartenait à une tendance honnie par la dictature hitlérienne, devient un martyr *politique*. D'ailleurs, pour Werner Haftmann qui fut critique d'art durant le Troisième Reich, un artiste n'est rien de moins qu' « un antifasciste né, existentiel »²⁷⁹. Les peintres et sculpteurs qui ont survécu se parent de l'aura de héros. Hellmut

²⁷³ Voir par exemple Edmond Vermeil, *op. cit.*, p. 618-620.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁷⁵ Werner Hofmann, « Préface », *De Dürer à Baselitz : dessins allemands de la Kunsthalle de Hambourg*, cat. expo., Paris, ENSBA, 1988, p. 8.

²⁷⁶ Markus Krause, *op. cit.*, p. 47.

²⁷⁷ Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de, 2006, p. 12.

²⁷⁸ „(...) zahlreiche Anfeindungen, denen er seit 1933 wegen seiner demokratischen Haltung ausgesetzt (...)“ ; *Ibid.*

²⁷⁹ „Er war (...) der geborene, der existentielle Antifascist.“ ; Werner Haftmann, *Verfemte Kunst : Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, p. 18.

Lehmann-Haupt rend compte de ces personnalités mises au ban par le régime hitlérien comme « de prisonniers soudains libérés de leur confinement solitaire »²⁸⁰, et Edwin Redslob les honore comme des « martyrs qui, en tant que véritables représentants de l'esprit, ont sauvé dans le présent les valeurs éternelles. »²⁸¹ Dans le livre qu'Adolf Behne consacre à "l'art dégénéré" en 1947, les artistes sont décrits comme des héros, repliés dans leur atelier, poursuivant coûte que coûte leur grand œuvre, gardant l'espoir que « l'art puisse renaître de ses cendres tel un phénix. »²⁸² Dans les colonnes de la revue *Das Kunstwerk*, créée en 1946, ils sont qualifiés de « survivants »²⁸³ et se voient ainsi nimbés du pouvoir suprême d'avoir vaincu la mort. En France, on regarde de la même façon Picasso. S'exprime ici une longue tradition héroïque propre aux biographies d'artiste qu'Ernst Kris et Otto Kurz avaient mise au jour dans un livre publié en 1934 sous le titre *La légende de l'artiste*. « L'héroïsation de l'artiste est devenue le but de ses biographes »²⁸⁴, écrivent-ils. Les deux auteurs observent « qu'à partir du moment où l'artiste fait son apparition dans le scénario de la tradition, des idées précises sont Associées à son œuvre et à sa personne. »²⁸⁵ Ces stéréotypes proviennent en grande partie des légendes des dieux et héros grecs et des vies des saints. La figure de l'artiste tend même à se construire sur le modèle du martyr chrétien, et l'avant-garde qui se développe en opposition au goût et aux valeurs ordinaires et dominantes en accroît la portée et décuple son importance. « Devant la conscience moderne, l'artiste, délégué et substitut du martyr est une victime exemplaire », écrit Susan Sontag au début des années 1960. Elle explique : « L'écrivain [l'artiste pourrait-on dire] est une victime exemplaire du fait que la finesse de sa sensibilité le rend plus vulnérable cependant que sa technique professionnelle lui permet de réaliser une sublimation (au sens littéral et non pas freudien) de sa propre souffrance. »²⁸⁶ Nathalie Heinich en fera la démonstration brillante

²⁸⁰ "prisoners suddenly released from solitary confinement."; Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, 1954, p. 186.

²⁸¹ „Martyrer, die als die eigentlichen Vertreter des Geistes "ewige Werte" in die Gegenwart gerettet hätten.“; Markus Krause, *op. cit.*, p. 41.

²⁸² Adolf Behne, *op. cit.*, 1947, p. 10.

²⁸³ « Die Überlebenden », *Das Kunstwerk*, n°1, 1946-1947, p. 39.

²⁸⁴ Ernst Kris & Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Editions Allia, 2010, p. 61.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁸⁶ Susan Sontag, « L'artiste victime exemplaire », *L'œuvre parle* [1966], traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy Durand, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 76.

avec l'étude du cas Van Gogh²⁸⁷, à partir duquel la perception ordinaire de la création artistique ne sera plus la même. Ainsi donc, le style hagiographique et légendaire imprègne le récit d'Hellmut Lehmann-Haupt qui peut écrire à propos des artistes "dégénérés" : « Nous découvrièmes qu'à l'exception de quelques vieux de la vieille, ces hommes ne savaient rien les uns des autres et qu'ils avaient oublié comment se parler. Devant nos yeux, et parfois avec notre aide, ils redécouvrirent la joie de la communication avec un autre artiste. »²⁸⁸ La vieille image de l'artiste en héros trouve ainsi dans l'après-guerre, marquée par douze ans de dictature hitlérienne durant laquelle l'antiquité grecque n'avait cessé d'être réactivée comme modèle et origine de la race aryenne²⁸⁹, un terreau particulièrement fertile. Depuis que les biographies existent, l'artiste a ainsi acquis une image de supériorité²⁹⁰. Sa virtuosité dans le domaine de la technique acquiert une équivalence vertueuse dans le domaine de la morale et des actes. On peut ainsi lire chez Meyer Schapiro en 1957 : « par sa loyauté envers les valeurs de l'art - la responsabilité du travail créatif, la quête de la perfection, le sens de la qualité - l'artiste prend place parmi les figures les plus morales et les plus douées d'idéal, bien que son poids dans les affaires pratiques puisse sembler infiniment léger. »²⁹¹ Dans une période particulièrement troublée, l'artiste doit donc être jugé avec plus de déférence que ses congénères humains car, comme il est un artiste, sa conduite a été par essence moralement supérieure à celle du commun des mortels. « Tous ces artistes dégénérés », écrit Adolf Behne, « étaient des hommes exemplaires merveilleusement droits. »²⁹² Hellmut Lehmann-Haupt fait la même

²⁸⁷ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991, p. 62-91.

²⁸⁸ "We discovered that except in the case of a few old-timers these men did not even know of one another, and they had forgotten how to speak to each other. Before our eyes and sometimes with our help they rediscovered the joy of communicating with a fellow artist."; Hellmut Lehmann-Haupt, *loc. cit.*

²⁸⁹ Dans son obsession généalogique, le nazisme avait en effet déclaré les Germains descendants naturels du peuple dorien. « Jamais l'humanité n'[avait] été, dans ses sentiments et son apparence, plus proche des Grecs qu'aujourd'hui »²⁸⁹ avait pu affirmer Hitler. Cité in: Ernst Bloch, *op. cit.*, 1978, p. 74

²⁹⁰ Ernst Kris & Otto Kurz, *op. cit.*, p. 95-101.

²⁹¹ Meyer Schapiro, *op. cit.*, p. 79.

²⁹² „prachtvoll geradgewachsene Menschenexemplare“. Il poursuit : « Je ne peux que difficilement imaginer des natures plus allemandes que Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Schlemmer, Morgner. » („Deutsche Naturen als Franz Marc, August Macke, Paul Klee, Schlemmer, Morgner kann ich mir schwer denken.“) On voit ici une persistance du vocabulaire et des arguments dont s'étaient servis les historiens de l'art et conservateurs pour défendre l'expressionnisme en 1933 et durant les premières années du régime nazi. Conférence reproduite in : Adolf Behne, « Entartete Kunst », *Schriften zur Kunst*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998, p. 219.

constatation, déplaçant l'exemplarité de l'homme à l'œuvre. Il écrit dans *L'art sous une dictature (Art under a dictatorship)* qu' « on trouvait dans l'œuvre de la plupart des artistes progressifs qui avaient survécu à la période nazie un haut degré d'intégrité et de sincérité. »²⁹³ Depuis l'avènement du critique apologiste au XIX^{ème} siècle, savoir remarquer le talent d'un artiste novateur est le signe de sa propre excellence²⁹⁴. Ainsi, dans son livre publié en 1949 et consacré à la *Dictature de l'art dans le Troisième Reich (Kunstdiktatur im Dritten Reich)*²⁹⁵, Paul Ortwin Rave qui avait participé en 1937, au sein de la Nationalgalerie, à la sélection et à l'envoi des œuvres destinées à la sinistrement célèbre exposition *Entartete Kunst ("Art dégénéré")*²⁹⁶ trouve-t-il tout naturellement sa propre exemption au contact des artistes dont il fait le panégyrique. Ce témoin direct et acteur du monde officiel de l'art sous le nazisme²⁹⁷, auteur de quelques articles pour la revue *Die Kunst im Dritten Reich*²⁹⁸ imprimée par le NSDAP, ainsi que pour *Das Reich*²⁹⁹ dont Joseph Goebbels signait les éditoriaux, cherche sans doute au travers de l'éloge qu'il consacre aux peintres qu'ils avaient soutenus avec Justi à la Nationalgalerie, à (se) convaincre de son propre sacrifice. Aussi les artistes mis au ban, exilés ou non, sont-ils décrits de la même manière comme « les représentants de la résistance intérieure et intacte »³⁰⁰. Si tous furent des héros, ceux qui restèrent en Allemagne se situeraient toutefois moralement au-dessus de ceux qui choisirent l'exil, car leurs souffrances auraient été bien plus grandes³⁰¹.

²⁹³ "A high degree of integrity and sincerity was found in the work of most of the progressive artists who had survived the Nazi period."; Hellmut Lehmann-Haupt, *op. cit.*, 1954, p. 186.

²⁹⁴ Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1991, p.20 et suiv.

²⁹⁵ Son récit, objectif en bien des points, demeure aujourd'hui une lecture importante, d'autant plus qu'il restitue en annexe la liste des artistes touchés par l'action « art dégénéré » et le nombre des œuvres qui leur furent confisquées.

²⁹⁶ Cet historien de l'art allemand avait collaboré avec Ludwig Justi, le directeur de la Nationalgalerie de Berlin, à la constitution de la collection d'art moderne du musée. Après le limogeage de Justi en 1933 puis de Eberhard Hanfstaengl en 1937, Rave fut nommé provisoirement directeur de la Nationalgalerie, poste qu'il réoccupera en 1949 et 1950, jusqu'à ce que l'Allemagne soit définitivement coupée en deux.

²⁹⁷ Pour son cinquantième anniversaire, en 1943, un article lui fut même consacré dans le *Völkischer Beobachter*, l'organe du NSDAP.

²⁹⁸ *Die Kunst im Deutschen/Dritten Reich* est la plus importante revue d'art à l'époque du national-socialisme. A partir de janvier 1937, elle paraît sous le titre *Die Kunst im Dritten Reich*, puis à partir de 1939 elle devient *Die Kunst im Deutschen Reich*. Elle apparaît mensuellement jusqu'en septembre 1944.

²⁹⁹ Hebdomadaire cultivé publié de mai 1940 à avril 1945.

³⁰⁰ „Träger des inneren und ungebrochenen Widerstandes“ ; Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, nouvelle édition établie par Uwe M. Schneede, Berlin, Argon Verlag, 1987, p. 133.

³⁰¹ *Ibid*, p. 133-134.

Pour convaincre les Alliés et l'opinion publique en général du sacrifice qu'avaient dû accomplir ces artistes restés en Allemagne, on n'hésite pas à faire quelques entorses à la réalité. Le numéro spécial de la revue française *Documents*, éditée par le Bureau international de Liaison et de Documentation³⁰², consacré à « L'art allemand contemporain » est particulièrement révélateur. Ainsi, Franz Roh, dans l'article sur « l'art allemand au vingtième siècle », affirme que « pendant la période hitlérienne, donc dès 1933, presque tout art vivant était interdit. »³⁰³ L'on sait bien pourtant que la politique culturelle nazie mit plusieurs années à s'imposer et que même alors, elle ne fut jamais appliquée avec cohérence et uniformité. Quelques pages plus loin, pour Rudolf Schröder, c'est toute l'avant-garde qui était restée « à l'écart du nazisme »³⁰⁴. Sont oubliés les errements de Schlemmer, Schrimpf ou Nolde, pour ne citer que ces trois-là³⁰⁵.

Le sculpteur, graveur et auteur Ernst Barlach, mort en 1938, est immédiatement célébré après la guerre pour son intégrité artistique et morale à l'époque du nazisme. Il prend place avec Käthe Kollwitz, décédée en 1945, dans le panthéon allemand. Pourtant, durant les premières années de la dictature, l'attitude de Barlach tout autant que le sort qu'on lui réserva témoignaient d'une oscillation perpétuelle. La consternation alternait avec la volonté de combattre les attaques réactionnaires, comme le laisse percevoir la correspondance de l'artiste.³⁰⁶ Le sculpteur semblait sans cesse écartelé entre des tentatives d'adaptation et des moments où il se montrait particulièrement critique. Il se réclamait de sa liberté artistique, mais, en même temps, il vantait son caractère allemand, celui-là même qui faisait pour les nazis un bon peintre comme un bon citoyen³⁰⁷. Une semaine avant la prise du pouvoir par les

³⁰² Cet organisme, dû à une initiative privée, fut l'un des tout premiers, dès 1945, à œuvrer pour le rapprochement et la réconciliation de la France et de l'Allemagne. Il organise des rencontres entre jeunes des deux pays et des séjours linguistiques.

³⁰³ Franz Roh, « l'art allemand au vingtième siècle », *Documents : revue mensuelle des questions allemandes*, numéro spécial « L'art allemand contemporain », 1951, p. 7.

³⁰⁴ Rudolf Schröder, « Le destin de l'art moderne sous le Troisième Reich », *Documents : revue mensuelle des questions allemandes*, numéro spécial « L'art allemand contemporain », 1951, p. 40.

³⁰⁵ Voir *infra* p.409, 450 et suiv., 109 et suiv.

³⁰⁶ Kristina Hoge, *Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische Kulturpolitik*, Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, thèse sous la direction de Dietrich Schubert, 2004, p. 189. Consultée en ligne le 13 septembre 2012: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2005/5202/pdf/00_DissHoge-text.pdf

³⁰⁷ Lettre à Hans Barlach du 26 avril 1934; Ernst Barlach, *Die Briefe II (1925-1938)*, éditions établie par Friedrich Dross, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1969, p. 464.

nazis, le 23 janvier 1933, Ernst Barlach exprimait, dans une série d'émissions à la radio sur le thème « Artistes de notre temps » (*Künstler zur Zeit*), ses inquiétudes quant à la restriction de la liberté artistique en cas d'avènement du Troisième Reich. Une dizaine de mois plus tard, il était invité par Goebbels à l'inauguration de la Chambre de la culture du Reich. Il faut dire qu'en 1924, après une visite au Wallraf-Richartz-Museum, Goebbels avait noté dans son journal avoir été « saisi » par une sculpture de Barlach, « le véritable esprit de l'Expressionnisme ! »³⁰⁸ D'ailleurs, Max Sauerlandt, directeur du Musée d'art et d'artisanat de Hambourg (*Museum für Kunst und Gewerbe*) qui sera licencié malgré ses sympathies connues pour le NSDAP³⁰⁹ le 5 avril 1933, après l'arrivée des nazis au pouvoir, croyait encore au tout début de l'année 1933 que « Nolde et Barlach [étaient] justement ce que Hitler [avait] réclamé comme art héroïque pour son mouvement. »³¹⁰ Du 27 octobre au 24 novembre 1934, la première exposition à Berlin du libraire Karl Buchholz présentait sous le titre *Dessins de sculpteurs allemands d'aujourd'hui (Zeichnungen deutscher Bildhauer der Gegenwart)* des œuvres de Barlach aux côtés de celles de Georg Kolbe et Richard Scheibe³¹¹ entre autres. L'exposition itinérante s'installa ensuite à Rome au siège de l'Académie allemande, puis aux États-Unis, à Boston, Hartford et Detroit³¹². Goebbels qui voyait dans l'Expressionnisme un art pour le nouvel Etat, établit une liste d'artistes qui devraient signer, après la mort de Hindenburg, en 1934, un appel au vote pour Hitler et pour la fusion des pouvoirs de chancelier du Reich et de président. Cet « Appel des créateurs

³⁰⁸ Cité in: Peter Paret, *An artist against the Third Reich: Ernst Barlach, 1933-1938*, Cambridge, University Press, 2003, p. 17.

³⁰⁹ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 50. Voir note 29.

³¹⁰ „Nolde und Barlach sind genau das, was Hitler als heroische Kunst seiner Bewegung gefordert hat.“; Lettre de Sauerlandt à Carl G. Heise du 12 avril 1933 citée par Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 50.

³¹¹ Georg Kolbe (1877-1947) : alors qu'il avait en janvier 1933 exprimé ses sympathies pour le modèle soviétique et ses doutes envers le parti national-socialiste, le sculpteur se rapprocha de plus en plus du nouveau régime. Signataire de « l'appel des créateurs » en faveur de Hitler, il reçut de très nombreuses commandes. Il est toutefois connu qu'il refusa de réaliser le buste de Hitler. Richard Scheibe (1879-1964) : Licencié de son poste de professeur au Städelsches Institut de Francfort-sur-le-Main, le sculpteur, très ami avec Georg Kolbe depuis cette époque, fut rappelé un an plus tard dans la même école. En 1936, il fut nommé à l'Académie prussienne des arts. Que ce soit sous la République de Weimar ou la dictature nazie, les deux sculpteurs se sont mis au service de l'Etat. Tous deux exposèrent régulièrement à la Grande Exposition d'art allemand. Décoré en 1944 de la Médaille Goethe pour l'art et la science (*Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft*), il reçut dix ans plus la Grande Croix du mérite de la République fédérale d'Allemagne (*Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland*).

³¹² Josephine Gabler, „Vor allem aber, er hat keine Angst, sich durch die Ausstellung zu schaden“ – Die Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz in Berlin“, *Atelieregemeinschaft Klosterstraße. Berlin, 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p. 84.

culturels » (*Anruf der Kulturschaffenden*), publié dans le *Völkischer Beobachter*, était une tactique de la part de Goebbels pour imposer ses choix esthétiques. Parmi les signataires, Emil Nolde et Mies van der Rohe pour ne citer que ces deux-là, se trouvait Ernst Barlach. Il espérait sûrement couper court à la suspicion qui entourait son œuvre et sa personne³¹³. Alors qu'en 1935 Emil Nolde affirmait avoir agi sous la contrainte³¹⁴, Barlach avouait quant à lui à Willy Katz avoir écrit ce qu'il avait écrit, n'en déplaise à ceux qu'il avait déçus. Il invitait même tous ses amis à entrer au NSDAP. Il n'était qu'un dilettante dans le domaine de la politique et si adhérer pouvait lui éviter d'être méprisé, il s'en accommoderait.³¹⁵ Au début de l'année 1934, il reçut une bourse de la fondation Karl Giehlow (*Karl-Giehlow-Stiftung*) et une aide financière du ministère de la culture³¹⁶. Barlach n'était assurément pas nazi. Toutefois, le sculpteur qui ne voulait pas accorder aux nouveaux détenteurs du pouvoir le plaisir de le voir émigrer, chercha tout au long des premières années du régime quelques arrangements. En janvier 1934, il publia son arbre généalogique aryen dans le journal régional *Mecklenburgischen Monatsheften*³¹⁷. Depuis le milieu des années 1920, il avait noué une amitié avec le peintre Bernhard Böhmer. L'épouse de ce dernier, Marga, allait d'ailleurs devenir en 1927, après son divorce, la compagne du sculpteur. Böhmer était membre du NSDAP. À partir de 1937, il ferait partie des marchands mandatés par l'Etat pour vendre les œuvres d'"art dégénéré" à l'étranger. Ses accointances lui permirent d'aider Barlach à surmonter certaines tracasseries bureaucratiques et ses contacts avec Goebbels et Göring de garantir à Barlach une relative protection. Dans un courrier adressé à Goebbels en 1935, il rappela que l'artiste avait été décoré de l'ordre du mérite, qu'il était membre de la Chambre des Beaux-arts et de la Chambre de littérature du Reich, qu'il avait participé pour l'Allemagne à l'exposition universelle de Chicago et à la Biennale de Venise en 1934³¹⁸ et qu'enfin, il avait

³¹³ Lettre de Barlach à son cousin Karl Barlach du 31 août 1934 ; Ernst Barlach, *op. cit.*, 1969, p. 490.

³¹⁴ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 55.

³¹⁵ Lettre d'Ernst Barlach à Willy Katz du 15 septembre 1934 in: Ernst Barlach, *op. cit.*, 1969, p. 493-494.

³¹⁶ Lettre d'Ernst Barlach à Theodor Däubler du 26 janvier 1934 ; *Ibid*, p. 440.

³¹⁷ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 84.

³¹⁸ Les œuvres de Barlach (*Moines lisant / Lesende Mönche* et treize dessins) y étaient présentées aux côtés de sculptures de Thorak, Scheibe et Scharff. Voir *Ernst Barlach : sculpteur, dessinateur, graveur, écrivain*, cat. expo., Anvers, Koninklijk museum voor schone Kunsten, 1994-1995, p. 421.

signé « l'Appel des créateurs de la culture »³¹⁹. Le ministre de la propagande ne répondit pas, mais Böhmer fut convoqué par Hans Hinkel, le secrétaire général de la Chambre, afin de discuter du « cas Barlach »³²⁰. En juin 1935, l'assistant de Barlach intervint également auprès de Goebbels pour savoir si l'artiste pouvait demeurer dans la "communauté des créateurs"³²¹. Dans son livre paru en 1934, *Les sculpteurs allemands d'aujourd'hui (Deutsche Bildhauer der Gegenwart)*, Alfred Hentzen³²² tenta quant à lui de défendre les artistes attaqués en les incluant dans un même mouvement qui partait de Lehmbruck, Barlach et Marc, passait par Kolbe et Scheibe et arrivait à Thorak et Breker.³²³ Malgré cela, et en dépit du désir toujours vivace d'être reconnu par les autorités, que laisse entrevoir la correspondance de l'artiste, Barlach, au début de l'année 1937, avait perdu tout espoir d'une protection officielle. En 1935, ses œuvres furent retirées de l'exposition *Art berlinois à Munich (Berliner Kunst in München)*. Un an plus tard, la manifestation *Peinture et sculpture en Allemagne (Malerei und Plastik in Deutschland)* à laquelle il participait fut fermée, et ses œuvres exclues de l'exposition *Sculpteurs berlinois (Berliner Bildhauer)*³²⁴. En 1937, il fut forcé de quitter l'Académie prussienne des arts, une de ses sculptures, *La rencontre (Das Wiedersehen)* [ill.3], fut déshonorée à Munich sous la bannière de l'"art dégénéré" et ses monuments de Güstrow et de Kiel démontés. Néanmoins, jamais Barlach ne sera exclu de la Chambre des Beaux-arts du Reich comme le furent Emil Nolde ou Karl Schmidt-Rottluff en 1941, et quoiqu'en dise Adolf Behne dans son ouvrage *Art dégénéré (Entartete Kunst)*³²⁵, il ne lui fut jamais interdit de travailler ainsi que l'assure Beate Marks-Hanßen à l'appui des archives mêmes de la Chambre de la culture. De fait, comme celle de Käthe Kollwitz, la réception d'Ernst Barlach dans l'Allemagne nazie est pour le moins ambivalente. Celle qui était devenue une figure incontournable pour nombre d'Allemands, un chantre de la paix et des

³¹⁹ Lettre de Böhmer à Goebbels du 12 juin 1935 conservée dans les archives de la Chambre de la Culture du Reich, citée par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 157.

³²⁰ Notice de Hinkel conservée dans les archives de la Chambre de la culture du Reich, citée par Beate Marks-Hanßen, *loc. cit.* Lorsque l'armée rouge pénétrera en Allemagne, Böhmer se donnera la mort.

³²¹ *Ibid.*

³²² Le livre d'Alfred Hentzen fut publié entre 1934 et 1937. En 1940, après que Hentzen eut refusé de retravailler son livre dans un « sens national », la nouvelle version fut confiée à Bruno E. Werner. Le livre parut en 1940 sous le titre *La sculpture allemande contemporaine (Die Deutsche Plastik der Gegenwart)* et contenait une forte critique de l'idéologie nazie. Cf. Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 109.

³²³ Voir Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 70.

³²⁴ Voir Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 237.

³²⁵ Adolf Behne, *op. cit.*, 1947, p. 7.

luttres de la classe ouvrière internationale, ne fut jamais poursuivie publiquement, bien qu'elle n'eût jamais caché ses opinions profondément antifascistes³²⁶. Les nazis avaient bien compris que l'estime que lui portait le peuple était trop grande. Certes, le 15 février 1933, après avoir dans les jours qui suivirent la nomination de Hitler comme chancelier du Reich³²⁷, signé un appel urgent à l'union de toutes les forces antifascistes, elle fut exclue de l'Académie prussienne des arts en même temps que Heinrich Mann. Par la même occasion, elle perdait son poste de directrice de la section gravure à l'Académie des Beaux-arts de Berlin où elle enseignait depuis 1928. Néanmoins, l'éloignement de ses gravures et sculptures des collections publiques se passa dans la plus grande discrétion. Personne ne s'opposa à sa participation, en 1936, à la grande exposition de sculptures au palais du prince héritier à Berlin. Cependant, le jour de l'inauguration, le 5 novembre, ses œuvres, *Une mère* et un *Relief funéraire*, furent aussitôt enlevées³²⁸. Par crainte des récriminations, la commission en charge de l'exposition « *Art dégénéré* » préféra s'abstenir de présenter des œuvres de Käthe Kollwitz. Paul Westheim consacra un article à l'affaire sous le titre « *Machine arrière : Corinth, Marc, Macke, Lehmbruck, Kollwitz ne sont plus à l'exposition Entartete Kunst* »³²⁹. Des gouvernements étrangers et des organisations avaient par ailleurs fait part de leur désapprobation quant à la sélection de certains artistes pour cette manifestation diffamatoire. Les Hollandais avaient ainsi exigé que les œuvres de Mondrian fussent retirées de l'exposition et les protestations de l'Association des Officiers allemands avaient conduit au retrait de *La Tour des chevaux bleus* (*Turm der Blauen Pferde*) de Franz Marc³³⁰. Eu égard à sa popularité, Käthe Kollwitz ne reçut jamais d'interdiction officielle d'exposer ; aucune de ses œuvres ne fut détruite³³¹ ni aucune de ses gravures retirée de la

³²⁶ En juillet 1932, à l'occasion des élections du Reichstag, elle avait déjà signé avec Albert Einstein, Heinrich Mann, Arnold Zweig, entre autres, un appel à l'union des partis de gauche contre le fascisme.

³²⁷ Le 19 février 1933, environ 1 000 artistes, scientifiques et écrivains, se rassemblent à l'Opéra Kroll de Berlin. Présidée par Käthe Kollwitz, Heinrich Mann, Otto Lehmann et Rudolf Olden, tous membres du Comité des Intellectuels antifascistes *Libre Parole*, la manifestation proteste contre la barbarie fasciste qui menace l'Allemagne, mais aussi l'Europe tout entière.

³²⁸ Lionel Richard, *L'art et la guerre : Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995, p. 97.

³²⁹ Paul Westheim, *op. cit.*, 1985, p. 80-83.

³³⁰ Katrin Engelhardt, „Die Ausstellung "Entartete Kunst" in Berlin 1938: Rekonstruktion und Analyse“, *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007, p. 149.

³³¹ Le 20 mars 1939, dans la cour de la caserne des pompiers de la rue Köpenick à Berlin, sous la responsabilité du gestionnaire de la Chambre des Beaux-arts, Walter Hoffmann, 4 829 œuvres

Collection nationale d'art graphique de Munich (*Staatliche Graphische Sammlung München*)³³². Elle obtint même un atelier au numéro 75 de la Klosterstraße, dans un immeuble qui appartenait aux écoles d'art de Berlin. Alors même qu'il dépendait des autorités nazies, cet atelier communautaire devint pour des artistes qui étaient plus ou moins mal vus par les détenteurs du pouvoir un asile, un refuge où ils purent travailler tranquillement³³³. C'est là que fut créée la plupart des œuvres sculptées de l'artiste : *La plainte (Die Klage)* [ill.4], *La tour des mères (Turm der Mütter)* [ill.5] ou encore la *Piéta* [ill.6]. Dans cet atelier encore une fois, elle réalisa, à la demande de Madame Levy, une pierre tombale érigée à la fin de l'année 1938 dans le cimetière juif de Cologne/Bocklemünd. Elle poursuivit ainsi à Berlin, dans son atelier de la Klosterstraße, son travail artistique sans jamais être importunée, jusqu'à sa mort le 22 avril 1945 à Moritzburg où, à l'invitation du Prince Ernst Heinrich de Saxe, elle s'était réfugiée quelques mois auparavant, son logement ayant été bombardé.

Barlach partageait donc avec Käthe Kollwitz ce statut un peu particulier. Il y avait ainsi suffisamment d'admirateurs de son œuvre pour rendre possible la publication, juste après sa mort, de nombreux livres, imprimés et distribués dans un cercle privé, ou vendus sous le comptoir d'une librairie³³⁴. En 1939, Friedrich Schult, un artiste et enseignant de Güstrow, édita à 350 exemplaires une brochure de 12 pages consacré au sculpteur. En 1940, celle-ci fut rééditée à 200 exemplaires qui furent vendus discrètement dans une librairie de Güstrow. La même année, Schult publia les illustrations réalisées par Barlach en 1910 pour *Michael Kohlhaas*, un roman de Heinrich von Kleist. Une édition limitée à 1000 exemplaires fut autorisée pour ce texte considéré comme une œuvre classique du plus grand écrivain prussien de l'ère napoléonienne. Cependant, la même année, une édition du journal de Barlach sur son voyage en Russie en 1906 fut confisquée avant même d'avoir atteint les rayonnages des librairies, alors que le *Deutsche Rundschau* en avait déjà publié des extraits. En 1944 encore, deux publications anonymes de textes de Barlach paraissaient. À l'occasion de la mort de l'artiste, des hommages parurent dans

d'art furent incinérées, l'entrepôt de grains dans lequel elles avaient été provisoirement stockées faisant subitement défaut aux minotiers de la ville.

³³² Dieter Kuhrmann, „Die Säuberungsaktion in der Staatlichen Graphischen Sammlung“, *Die "Kunststadt" München 1937: Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, Munich, Prestel-Verlag, 1987, p. 304

³³³ Sur la communauté d'ateliers de la Klosterstraße, voir *infra* p. 415 et suiv.

³³⁴ Sur ce sujet, voir Peter Paret, *op. cit.*, p. 148.

la presse. Même le *Schwarze Korps*, l'organe des SS, lui consacra un article d'une page, accompagné de reproductions d'un autoportrait et de quatre de ses sculptures. Parmi ces dernières, l'ange réalisé pour le monument de la cathédrale de Magdeburg qui avait été démonté et constituait à coup sûr son œuvre la plus décriée. Certes, l'artiste était accusé de religiosité dévote et son art d'être infesté par le virus russe, toutefois, c'était presque un éloge que l'on pouvait lire sous la plume de l'auteur qui restait anonyme. S'il était évoqué la proximité de Barlach avec le "bolchevisme culturel", son travail était comparé à celui de Käthe Kollwitz et l'on vantait « la rhétorique de son art », « son unité, sa solidité et sa maturité formelle ». Le journaliste écrivait même : « La mort de Barlach a ôté des rangs de ceux qui ont façonné le visage de l'art en Allemagne dans le premier tiers de notre siècle une des personnalités de l'art les plus marquantes. »³³⁵ Dans un journal suisse, on pouvait lire que Barlach était le plus grand représentant du lien entre le sang et le sol³³⁶. Il faut dire que l'artiste lui-même n'avait aucun doute sur le caractère national de son œuvre. Pas plus d'ailleurs qu'Aristide Maillol qui disait à Barlach : « Tu es nordique, moi je suis méditerranéen. »³³⁷ Dans un essai de 1937 intitulé « Quand j'étais menacé de l'interdiction de travailler dans ma profession » („*Als ich von dem Verbot der Berufsausübung bedroht war*"), il se définissait lui-même comme un artiste « d'origine et de racines allemandes » et clamait son attachement au lieu où il était né³³⁸.

Barlach refusa d'accepter le traitement que les nazis lui réservaient, attirant ainsi sur lui les foudres de ces derniers. Il prit la parole autant qu'il lui fut possible, il continua de sculpter, dessiner et exposer. Toutefois, sa santé se détériorant, force lui fut de constater que la lutte était inégale. Il se retira alors de plus en plus de la vie publique. En 1936, invité à participer à l'exposition organisée à l'occasion des Jeux Olympiques de Berlin, il refusa, en une sorte d'abdication.

³³⁵ "War Barlach Kulturbolchewist?", *Das Schwarze Korps*, 3 novembre 1938. Des longs extraits de cet article sont reproduits in: Elmar Jansen, *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, Berlin (Est), Union Verlag, 1975, p. 464-467. Citation extraite de : Peter Paret, *op. cit.*, p. 141.

³³⁶ Peter Paret, *op. cit.*, p. 144.

³³⁷ Max Osborn, „Maillol und Barlach“, 1945. Texte reproduit in: Elmar Jansen, *op. cit.*, p. 312.

³³⁸ „*deutscher Geburt und Verwurzelung*“; Ernst Barlach, *Das Dichterische Werk: Die Prosa II*, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1959, p. 427. (Edition établie par Friedrich Droß)

En 1945, et aujourd'hui encore, ce qui est jugé et célébré, c'est son refus de faire des compromis dans ses œuvres³³⁹, comme sa place indubitable, honorée même par un journaliste SS dès 1938, de grand artiste du XX^{ème} siècle. Barlach refusa d'adapter son style et son iconographie aux dogmes de l'art nazi. D'ailleurs, pour les étudiants en art des années 1930, ceux qui sont en 1945 amenés à juger l'art, « les notions de qualité et de vérité étaient liées aux noms de Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Barlach, Nolde »³⁴⁰, ainsi que le souligne Hildegard Brenner.

Tout grand artiste était ainsi inévitablement intègre sous le nazisme et même, parce qu'il était un grand artiste moderne, ses œuvres étaient, en elles-mêmes, une résistance au système. Il y a là un paradoxe à vouloir faire coexister dans un même discours un art qui soit autonome en même temps que résistance, sauf à considérer que c'est l'autonomie elle-même qui est gage de résistance. Dès le milieu des années 1930, pour les artistes exilés, d'abord hostiles à ceux qui étaient restés, la prise de position politique antifasciste était garante du haut niveau de la production artistique³⁴¹. Inversement, les puissances d'occupation et l'Allemagne d'après-guerre concluent qu'un objet artistique de qualité implique nécessairement que la conscience politique de son auteur soit restée intacte. La thèse n'est pas dépourvue de bénéfices secondaires. Ainsi, en 1945, ce principe de concordance entre art de qualité et contestation permet en outre aux Allemands, de nier la thèse de la culpabilité collective³⁴², et aux Alliés, et en particulier aux États-Unis, de relancer rapidement l'activité. Par ailleurs, on s'étonne qu'en 1945 encore, dans le discours de Redlob par exemple, la croyance et l'espoir en une transformation

³³⁹ Peter Paret, *op. cit.*, p. 135.

³⁴⁰ Hildegard Brenner, *op. cit.*, 1980, p. 104.

³⁴¹ Valérie Robert, *Partir ou rester ? Les intellectuels allemands devant l'exil 1933-1939*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 134.

³⁴² Pour certains historiens, comme Norbert Frei, la thèse de la culpabilité collective est une invention des Allemands. Il affirme qu'il ne subsiste aucun document historique formulant officiellement ce grief. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich, Beck, 1996. Quoiqu'il en soit Aleida Assmann démontre, preuves à l'appui, que « le *topos* de la culpabilité collective (...) a son fondement dans une expérience vécue » et mérite pour cela d'être observé, en même temps qu'il ne peut pas être nié. Aleida Assmann, *op. cit.*, p. 174. En outre, les déclarations de Roosevelt accusaient indubitablement les Allemands d'être tous coupables. (Voir *Ibid*, p. 176) Malgré elles, aucune mesure juridique ne fut prise dans ce sens, car loin de stimuler le processus de démocratisation, la thèse de la culpabilité collective le rendait impossible. D'ailleurs, le juge suprême et procureur général américain, Jackson, déclara en novembre 1945 au début des procès de Nuremberg : « Nous entendons préciser que nous n'avons pas l'intention de déclarer coupable l'ensemble du peuple allemand. Nous savons que le parti nazi n'est pas arrivé au pouvoir avec la majorité des voix. » (Cité in : *Ibid*, p. 184)

de la société par l'art³⁴³, typique des avant-gardes d'avant 1933, n'aient pas disparu. En effet, les années qui viennent de s'écouler ont douloureusement révélé le peu de pouvoir de l'art contre une société meurtrière. Reste que le discours nazi lui-même avait été marqué par la très ancienne croyance en l'engendrement par l'image³⁴⁴. Ce dernier avait diffusé l'idée délirante selon laquelle un art sain, vecteur d'un idéal de beauté aryenne, produirait un peuple sain, racialement pur, une sorte de méthode Coué ainsi que le résume Eric Michaud³⁴⁵. La croyance dans le pouvoir quasi magique de l'art est dans tous les esprits qu'ils soient américains ou allemands. Elle avait été utile aux uns comme aux autres pendant la guerre. Plus largement, c'est dans l'histoire même de l'art depuis le XIX^{ème} siècle que s'était développée cette idée d'un art par essence antifasciste. Quand les artistes décidèrent de dissocier leur idéal du modèle bourgeois, ils s'établirent « sur le socle contestataire de l'anticonformisme et de l'anticonservatisme », résume Pierre-Michel Menger³⁴⁶, faisant de l'artiste le dépositaire d'une vérité critique sur le monde social »³⁴⁷. S'est ainsi diffusée l'idée d'un art qui serait toujours obstruction au système³⁴⁸, et opposition au capitalisme marchand. Pour les Soviétiques, le nazisme étant accusé d'être une émanation du capitalisme, l'art est tout naturellement une opposition au fascisme.

Il nous semble aujourd'hui évident que l'on puisse avoir été un résistant, un homme intègre moralement mais un artiste médiocre et, de la même manière, un grand artiste ayant fait des déclarations nauséabondes et eu un comportement misérable. Néanmoins, il y a dans l'art - celui que le jugement esthétique et non moral sanctionne - quelque chose qui résiste envers et contre tout au temps, aux discours, à la morale, à la politique. Quelque chose, nous semble-t-il, que toutes les analyses ne sauraient épuiser.

1.2.4. Etude de cas : Emil Nolde et Wilhelm Furtwängler

³⁴³ Markus Krause, *op. cit.*, p. 47.

³⁴⁴ Voir Eric Michaud, *Un art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 220-228.

³⁴⁵ Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p. 61.

³⁴⁶ Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil et La République des Idées, 2002, p. 17.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Pourtant, en 1947, Heinz von Cramer affirme dans la revue *Aufbau*, publiée en zone soviétique : « Non, l'art (...) ne peut "améliorer" aucun homme. » („*Nein, die Kunst (...) kann keinen Menschen "bessern"*“) ; Heinz von Cramer, „Kunstwerk und Betrachter in unserer Zeit“, *Aufbau*, n°12, 1947, p. 403.

C'est au demeurant en recourant à cette adéquation de fait entre critères esthétiques et critères éthiques que l'on parvient à résoudre le cas épineux d'Emil Nolde par exemple. Cet artiste expressionniste, devenu citoyen du Danemark après la Première Guerre mondiale lors du rattachement de certains territoires du Nord de l'Allemagne à celui-ci, avait adhéré au début des années 1920 à une Association d'Allemands habitant sur le nouveau territoire danois, dont le but initial était de favoriser la culture allemande et de représenter les intérêts de la minorité teutonne de la région, et qui se rapprocha du parti nazi de l'Allemagne du Nord en 1940³⁴⁹. À la suite de son déménagement à Seebüll, par lequel il regagnait le territoire allemand, Emil Nolde adhéra en 1934 à la Coopérative nationale-socialiste du Schleswig du Nord (*Nationalsozialistische Arbeitsgemeinschaft NordSchleswig*). Cette organisation dissidente d'inspiration nazie fut incluse en même temps que ses rivales à l'intérieur du parti nazi du Schleswig du Nord - la région la plus acquise au NSDAP - afin d'aplanir les antagonismes qui opposaient les différentes organisations³⁵⁰. Aussi l'adhésion *stricto sensu* de Nolde au NSDAP fut-elle en partie involontaire. Pour autant, l'artiste ne manquera pas de s'en servir pour faire valoir ses droits dans l'Allemagne nazie, et ses réclamations auprès de Goebbels et des différentes administrations culturelles nazies pour faire accepter son art demeurent célèbres³⁵¹. « Jeux Olympiques des intellectuels allemands. », écrivait Paul Westheim en 1936, « Epreuve du ramper : record mondial battu. Premier, Gerhart Hauptmann, 74 ans, deuxième, Emil Nolde, 69 ans. Autres participants

³⁴⁹ Cette hypothèse fut formulée en premier par William S. Bradley dans sa thèse de doctorat : *The Art of Emil Nolde in the context of the German Painting and Volkisch Ideology*, thèse de doctorat, Northwestern University, Ann Arbor, UMI Press, 1981, p. 251. Toutefois, nous ne disposons d'aucune preuve. Cité in : Peter Vergo, « Emil Nolde : mythe et réalité », *Emil Nolde 1867-1956*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Montpellier, Musée Fabre, 2008-2009, p. 60.

³⁵⁰ Alors que depuis plus de trente ans, et encore parfois dans des écrits très récents, on répète qu'Emil Nolde était membre du parti nazi depuis les années 20, il semble aujourd'hui que l'on puisse exclure cette affirmation, comme nous y invite Peter Vergo dans le catalogue de la récente exposition consacrée à l'artiste au Grand Palais à Paris. La confusion viendrait de la lettre que Nolde envoya le 12 juillet 1937 à l'Académie prussienne des arts dans laquelle on pouvait lire : « Le Traité de Versailles a fait de moi un étranger, un Allemand exilé au Danemark, et j'ai vécu à l'écart des premières luttes décisives en Allemagne. Lorsque le parti national-socialiste a été fondé dans le Nord-Schleswig, j'y ai adhéré. » Beaucoup ont cru lire dans ces quelques lignes que la date d'entrée d'Emil Nolde au parti nazi correspondait à l'année de cession d'une partie de l'Allemagne au Danemark, soit 1920, alors qu'il s'agissait de la date de création du parti national-socialiste dans le Nord-Schleswig. cf. Peter Vergo, « Emil Nolde : mythe et réalité », *Emil Nolde 1867-1956*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Montpellier, Musée Fabre, 2008-2009, note 105 p. 70. Et même, pour Peter Vergo, le peintre fut membre d'associations qui appartenaient au champ de rayonnement du NSDAP, mais jamais il ne prit sa carte directement auprès de ce dernier. *Ibid*, p. 59-60.

³⁵¹ Voir Annexes p.79 et *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Montpellier, Musée Fabre, 2008-2009, p. 69-71.

à plat ventre : Furtwängler, Gottfried Benn, Heinrich George... »³⁵² Alors qu'était exigé son départ de l'Académie prussienne des arts, Nolde écrivit le 12 juillet 1937 : « Même si j'appartenais [à l'Académie], je me suis tenu à distance de tous les événements et n'ai pas proposé mes œuvres pour l'exposition. Ceci s'explique par l'existence retirée à laquelle j'ai été condamné depuis que j'ai perdu mes batailles contre le commerce malhonnête de l'art, contre l'inondation de l'art allemand par des influences étrangères et contre le pouvoir, à ce moment-là, des Liebermann et des Cassirer. À cette époque, aux alentours de 1910, j'étais presque le seul parmi les artistes allemands à lutter, avec beaucoup de courage et d'idéalisme, contre un ennemi mille fois plus fort que moi. Je fus vaincu, expulsé de la Sécession berlinoise, méprisé et, pendant des décennies, persécuté par la presse avec tous les moyens dont elle disposait, au point d'être au bord de l'annihilation. Cela ne me sied peut-être pas de mentionner tout cela... Je le fais uniquement parce que mes idéaux exaltés étaient et sont par essence les mêmes que ceux pour lesquels le national-socialisme s'est battu... Toute mon attitude est une déclaration d'amour à l'Allemagne, au peuple allemand et à ses idéaux. Heil Hitler ! »³⁵³ Pour se défendre, Nolde n'hésita pas à souligner la similitude qu'il percevait entre ses propres ambitions et inclinations et celles du national-socialisme, ainsi qu'à citer avec un opportunisme dénué de scrupules, comme l'analyse Peter Vergo³⁵⁴, les noms de Liebermann et de Cassirer. Même après qu'il eut reçu l'interdiction de peindre (*Malverbot*) en 1941, et malgré la santé très précaire de sa femme Ada et les conditions de guerre, Nolde entreprit avec son épouse un long et pénible voyage jusqu'à Vienne pour faire la cour à Baldur von Schirach, dans l'espoir d'obtenir sa protection, ainsi qu'un atelier et un soutien financier. Avant tout chose, il se définissait comme un artiste profondément allemand. Ernst Ludwig Kirchner aussi. Alors qu'il regrettait de n'avoir pas été invité à l'exposition *30 artistes allemands*, ce dernier écrivit néanmoins à Möller : « Je sais que mon travail est si "allemand", qu'il n'est pas nécessaire qu'il soit d'abord vanté comme "allemand". Ça n'est pas dans la nature du bon art allemand de courir après la conjoncture, comme le font

³⁵² Paul Westheim, « Emil Nolde », *Das Neue Tage-Buch*, 4^{ème} année, n°36, 05.09.1936, p. 862-863. Cité et traduit par Valérie Robert, *Partir ou rester? Les intellectuels allemands devant l'exil 1933-1939*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 83.

³⁵³ Traduit par Jean-Léon Muller et cité in : *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Montpellier, Musée Fabre*, 2008-2009, p. 69.

³⁵⁴ Peter Vergo, *op. cit.*, p. 70.

certains de vos artistes, en premier lieu Nolde. »³⁵⁵ Rappelons, toutefois que, le 17 mai 1933, Kirchner avait écrit au président de l'Académie prussienne des arts pour protester contre la demande qui lui avait été faite de démissionner : « Je n'ai été ni juif ni social-démocrate, ni encore politiquement actif, et j'ai d'ailleurs aussi une conscience pure. »³⁵⁶ Et le 12 juillet 1937, dans une nouvelle lettre au président de l'Académie, on pouvait lire : « Si j'étais en bonne santé, je collaborerais très volontiers à la construction d'un nouvel art allemand. J'y ai travaillé toute ma vie et j'ai souvent été assez attaqué pour cela. Je n'ai jamais appartenu à un parti politique. (...) Je souhaite de tout cœur qu'un nouvel art, beau et sain, revienne à l'Allemagne. »³⁵⁷

Quoiqu'il en soit, les tentatives désespérées de Nolde pour conserver sa place publique d'artiste allemand semblent *in fine* l'avoir presque desservi. Comme le mentionne Joseph Wulf, aucun artiste moderne n'avait autant mobilisé les discussions entre responsables nazis qu'Emil Nolde³⁵⁸. S'il était perçu comme « l'un des plus méprisables parmi les artistes "dégénérés", personne n'occupait les officiels autant que lui ». ³⁵⁹ Ce fut d'ailleurs sûrement pour cette raison, parce qu'il avait tant fait parler de lui et parce qu'il continuait de déclarer des sommes importantes aux impôts qui prouvaient par là-même que sa situation n'était pas si désespérée et que, malgré les expositions diffamatoires, son œuvre continuait de trouver des acheteurs, que Nolde fut exclu de la Chambre des Beaux-arts du Reich en 1941³⁶⁰.

Malgré tout cela, les œuvres expressionnistes qu'il exécuta tout au long de la domination nazie, même après avoir reçu l'interdiction de peindre en 1941,

³⁵⁵ „ich weiß, daß meine Arbeit so "deutsch" ist, daß sie es nicht nötig hat, erst als "deutsch" angepriesen zu werden. Es liegt nicht im Wesen guter deutscher Kunst, der Konjunktur nachzurrennen, wie es einige Ihrer Künstler, allen voran Nolde, machen.“; Lettre de Kirchner à Möller du 27 octobre 1933, citée par Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 48.

³⁵⁶ „Ich bin weder Jude noch Sozialdemokrat noch sonst politisch tätig gewesen und habe auch sonst ein reines Gewissen.“; Lettre reproduite in: Joseph Wulf, *op. cit.*, p. 42.

³⁵⁷ „Wenn ich gesund wäre, würde ich ja so gern mitarbeiten am Aufbau einer neuen deutschen Kunst. Ich habe ja mein ganzes Leben hindurch daran gearbeitet und bin oft genug dafür angefeindet worden. Ich habe nie einer politischen Partei angehört. (...) Ich wünsche von Herzen, daß Deutschland eine neue, schöne, und gesunde Kunst erwachse.“; Lettre d'Ernst Ludwig Kirchner à l'Académie prussienne des arts du 12 juillet 1937 reproduite in: Joseph Wulf, *op. cit.*, p. 348.

³⁵⁸ *Ibid*, note 4 p. 349-350.

³⁵⁹ “one of the most contemptible of the "degenerate" artists”; Dagmar Grimm, “Emil Nolde”, „Degenerate Art“: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992, p. 320.

³⁶⁰ Voir Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 71.

le sauvent d'emblée des ires de la dénazification. À partir de 1941, il s'était presque exclusivement consacré à une vaste série d'aquarelles peintes clandestinement sur de petits morceaux de papier de riz, ses "tableaux non peints" (*Ungemalte Bilder*) comme il les appelait. Siegfried Lenz dans son roman *La Leçon d'allemand* fait dire au peintre Max Ludwig Nansen inspiré d'Emil Nolde : « ces fous-là ; comme s'ils ne savaient pas que c'est impossible : interdiction de peindre. Sans doute, avec de tels moyens on peut faire beaucoup de choses et on peut en empêcher beaucoup d'autres ; mais pas toutes : on ne peut pas empêcher quelqu'un de peindre. D'autres ont essayé bien avant eux. Ils devraient relire leurs livres d'histoire. Il est impossible de se préserver des tableaux indésirables. On a beau bannir les peintres, les frapper de cécité, rien n'y fait. Et quand on leur coupe les mains, ils peignent avec la bouche. Ces idiots, comme s'ils ne savaient pas qu'il y a aussi des tableaux invisibles. »³⁶¹

En raison de l'interdiction qui lui était faite, l'artiste ne pouvait plus travailler sur le motif ou avec un modèle, c'est donc vers des sujets purement imaginaires, intérieurs qu'il se tourna. Le 6 décembre 1941, il écrivait ainsi dans ses « notes en marge », des écrits consignés sur d'étroites bandes de papier à la manière d'un journal qui accompagnaient son travail sur les "tableaux non peints" : « Cette nuit, je me suis promené des heures dans un paysage merveilleux, rempli de prodiges et de splendeurs ». Il s'en dégage de la mélancolie et un certain sentiment d'étrangeté. Débordantes d'imagination, oscillant entre rêves, souvenirs et visions d'une nature réelle et mythique, parfois animée d'une force magique, ces aquarelles perpétuent le projet expressionniste. Elles puisent dans le passé, le mythe, l'universel et l'intemporel, mais jamais dans l'actualité brûlante. *Filles du lointain* [ill.7] semblent ainsi tout droit sorties d'un Orient fantasmé. La couleur elle-même, acide et criarde, posée dans des contrastes violents de complémentaires, crée une distance et nous projette dans un monde fantasmagorique. L'expression physique et psychique des personnages est comme indéterminée. Un des personnages du *Curieux couple* [ill.8] présente ainsi une face monstrueuse où yeux, nez et bouche tendent à se confondre dans un magma informe. Les regards sont passifs, contemplatifs et comme introspectifs. Souvent noirs et opaques, ils ne sont plus les fenêtres de l'âme. Représentés en groupe, les personnages ne se regardent jamais, même lorsque les liens les plus forts

³⁶¹ Siegfried Lenz, *La Leçon d'allemand*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 37.

devraient les unir, comme dans *L'amie* [ill.9] ou *La famille* [ill.10]. Loin du héros aryen jeune et vigoureux, les personnages d'Emil Nolde expriment la fragilité, le doute, la solitude et la mort qu'incarne le motif récurrent du vieil homme dans les *Tableaux non peints*. Ces images semblent bien en effet « non peintes ». En témoignent les transparences que l'artiste déploie sur le papier, ses visages à peine achevés, où flotte l'indétermination, la couleur, comme affranchie de tout cerne, prend l'aspect de taches qui coulent et se mêlent les unes aux autres, tandis que le noir vient parfois salir toute la surface de l'image.

Nolde semble avoir pris conscience de l'abjection que représentait le national-socialisme, mais il était bien tard. Dans la dernière partie de son autobiographie composée après la guerre et couvrant les années jusqu'à 1946, il reconnaît que « si l'Allemagne avait gagné la guerre, alors sa spiritualité, sa qualité la plus belle, aurait été anéantie. »³⁶²

Après la guerre, Nolde apparaît avant tout comme une victime. Ses aquarelles réalisées en secret, après son interdiction de peindre sont tout simplement interprétées comme l'œuvre d'un opposant au régime nazi. Il faut dire que le fait que Nolde fût la première proie de l'iconoclasme nazi, en termes de nombre d'œuvres confisquées et exposées à Munich en 1937, y contribue largement³⁶³. Ainsi en 1946, dans l'exposition *L'art moderne à Constance* dédiée aux artistes persécutés par la terreur nazie et conçue pour instruire la jeunesse allemande, l'œuvre de Nolde, comme celle d'Ernst Barlach et de Käthe Kollwitz, occupe une salle qui lui est spécialement dédiée³⁶⁴. De fait, si l'artiste fut pendant un temps proche du parti nazi, et se laissa aller à des déclarations plus que partisans, il n'en réalisa pas moins des œuvres, ces "*Tableaux non peints*" qui étaient par leur facture aux antipodes de la dictature du réalisme kitsch nazi, et par leur thématique fantastique et onirique, une opposition consciente ou non, à l'art pseudo-classique promu par Hitler. Ainsi, dans les discours, si l'art moderne est ce qui rachète la faute, les artistes ne peuvent être que déclarés non coupables.

³⁶² „Aber wäre der Krieg gewonnen worden, die Geistigkeit – die schönste deutsche Gabe – sie wäre verflogen.“; Emil Nolde, *Reisen - Ächtung – Befreiung (1919-1946)*, Cologne, DuMont Schauberg, 1967, p. 131. Traduit par Jean-Léon Muller in : Peter Vergo, *op. cit.*, p. 73.

³⁶³ Dans le catalogue des œuvres confisquées qui contient 16 558 numéros, Nolde arrive en tête avec 1052 œuvres. Trente trois de ses peintures, une aquarelle et douze gravures sont accrochées dans l'exposition « Art dégénéré » de Munich en 1937. Voir Martin Urban, *op. cit.*, p. 9-10.

³⁶⁴ « Moderne Kunst in Konstanz », *Das Kunstwerk*, n°2, 1946-47, p. 32.

Le seul à évoquer l'engagement national-socialiste d'Emil Nolde et sa popularité au sein de certaines factions du mouvement de Hitler est Adolf Behne. « Il est un dégénéré "Dégénéré" »³⁶⁵, écrit celui qui se demande comment un artiste si pur et calme peut être victime d'un programme qui prône la violence. Behne, à contre-courant de la voix dominante, juge inacceptable d'utiliser l'étiquette « dégénéré » comme un alibi³⁶⁶. Pour autant, le livre qu'il publie en 1947 sous le titre *Art dégénéré (Entartete Kunst)* n'en constitue pas moins une hagiographie. Il reprend à son compte le discours qui s'était mis en place dès les premières expositions organisées au sortir de la guerre, et qui avait fait de tous les artistes modernes des martyrs du régime nazi. Les interdictions de travailler sont généreusement distribuées. L'artiste fait figure d'homme exemplaire, juste, patriote et qui a su rester fidèle à son œuvre.

Le cas du chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler mérite également d'être cité. Détenteur du titre officiel et honorifique de *Staatsrat* (conseiller d'Etat) sous la dictature hitlérienne, il participa à des opérations de publicité nationales-socialistes, sous la forme notamment de tournées à l'étranger, et poursuivit pendant les douze années que dura l'oppression son activité de musicien. Le 25 avril 1935, il jouait devant Hitler en personne : la poignée de main qui clôtura le concert reste célèbre. En janvier 1945, il partit pour l'Autriche, puis la Suisse³⁶⁷. Malgré ces faits avérés et l'inscription du chef d'orchestre sur la liste noire américaine, les autorités soviétiques à Berlin s'efforcent tout de suite de le faire revenir en Allemagne. Sous le titre « Berlin appelle Wilhelm Furtwängler ! »³⁶⁸, le *Berliner Zeitung* publie en première page le 16 février 1946, une lettre ouverte signée par de nombreuses personnalités dont le maire en personne et le peintre Karl Hofer. Toutefois, pour les Américains, il est totalement impensable qu'un homme qui avait publiquement reconnu le régime nazi en 1935, accepté un titre honorifique offert par Goering et œuvré au prestige de l'Allemagne hitlérienne, puisse de nouveau obtenir un poste décisif. Quand bien même, le 10 mars 1946, le colonel Tulpanov, directeur du Service de l'Information soviétique, affrète un avion dans l'unique

³⁶⁵ *Berlin am Mittag*, 10. 9. 1947. Cité par Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 88.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Après l'attentat contre Hitler, de lourds soupçons pesaient sur Furtwängler. Albert Speer lui-même conseilla au chef d'orchestre de profiter de son visa pour la Suisse où l'attendait une série de concerts pour y rester, afin d'échapper à la Gestapo de Himmler.

³⁶⁸ Les informations et les citations que nous utilisons ici sont tirées, sauf mention contraire, de Bernard Genton, *op. cit.*, p. 122-126.

but de transporter Furtwängler en Allemagne depuis l'Autriche où avait eu lieu un premier procès après son arrestation par l'armée française. Le général américain MacClure rappelle alors que Furtwängler, comme tous les anciens conseillers d'Etat de Prusse, est « automatiquement exclu de la vie publique », conformément à la directive n°24³⁶⁹ du Conseil de contrôle. « Il est inconcevable qu'il lui soit permis d'occuper un poste en Allemagne à un moment où nous essayons d'effacer toute trace de nazisme », affirme MacClure. Interrogé en décembre 1946 par le Comité pour la dénazification des artistes, installé la même année Schlüterstraße, le musicien argue que s'il est resté en Allemagne, c'était pour défendre la culture allemande contre la barbarie. Il s'explique ainsi :

« Je ne voulais pas me rendre à l'étranger dans le sillage des canons et des chars d'assaut, et je ne crois pas que je suis le seul artiste allemand de renom à avoir défendu ce point de vue avec cohérence. Mon rôle était d'aider la musique allemande à traverser la crise la plus grave qu'elle ait connue. Les maîtres immortels ont continué à vivre malgré les nazis et apporté la consolation aux innombrables victimes des persécutions et des tortures nazies. Thomas Mann³⁷⁰ veut-il vraiment dire qu'il ne fallait pas jouer Beethoven dans l'Allemagne hitlérienne ? Je pense pour ma part que précisément Beethoven était indispensable. C'est pourquoi l'émigration me serait apparue comme une fuite. J'ai pris la responsabilité de rester dans ma patrie, et je ne regrette pas de l'avoir fait pour l'Allemagne. »

Ses défenseurs clament qu'il n'était pas nazi, rappelant la lettre qu'il avait adressée à Goebbels en 1933 pour protester contre le boycott des musiciens juifs. Dès décembre 1945, Yehudi Menuhin prend la parole pour défendre le chef d'orchestre allemand qu'il n'a pourtant jamais rencontré. Un article du *New York Times* rapporte les propos du violoniste : « S'il existe un musicien qui mérite d'être réhabilité (...) c'est Furtwängler. Durant tout le temps où il dirigea à Berlin, il refusa de faire le salut nazi aux concerts et il est bien connu qu'il aida des membres juifs de son orchestre autant qu'il le put. Il

³⁶⁹ Directive de dénazification émise le 12 janvier 1946 « relative à l'élimination des nazis et autres personnes hostiles aux buts des Alliés, des administrations et des postes comportant des responsabilités. » *Journal officiel du Conseil de contrôle en Allemagne*, 15 mars 1946.

³⁷⁰ Sur la condamnation par Thomas Mann des artistes restés dans l'Allemagne hitlérienne, voir *infra* « La querelle de « l'émigration intérieure » p. 144-152.

n'a jamais accepté d'être utilisé comme un moyen de propagande dans les pays occupés. Il n'a pas accompagné la Philharmonie de Berlin lors de ses tournées. D'un citoyen d'un pays tel que le sien, on ne pouvait attendre une plus grande opposition. »³⁷¹

Convaincu, le tribunal allemand acquitte Furtwängler, reste à la *Kommandatura* à confirmer cette décision. Les Américains campent sur leurs positions et l'arbitrage se fait attendre. Pendant ce temps, dans les milieux culturels berlinois, tous réclament le retour de Furtwängler à la direction de l'Orchestre philharmonique. Début mai, la *Kommandatura* confirme le jugement de la chambre et le chef d'orchestre peut reprendre sa place. Le 27 mai 1947, Furtwängler dirige l'orchestre philharmonique dans un concert entièrement dédié à Beethoven, qui rappelle étrangement celui qu'il avait donné le 25 avril 1935 devant Hitler, comme pour montrer que Beethoven, avec ou sans dictature, est toujours le même. Si l'Allemagne veut conserver une place de leader dans le domaine musical, elle ne peut écarter ses meilleurs éléments. Au reste, à l'époque nazie, le chef d'orchestre n'avait pas dit autre chose. L'affaire Furtwängler révèle qu'une fois de plus, ce qui est étudié dans le processus de dénazification des artistes, c'est plus le niveau artistique que les distinctions et emplois dont ils ont bénéficié dans l'Allemagne hitlérienne.

La conception d'une équivalence simple et directe entre art de qualité et résistance va trouver à s'exprimer pleinement dans les expositions et publications de l'après-guerre.

1.3 La reconstruction du champ culturel

Dans un article consacré en février 1948 au Capitaine Phillips³⁷², officier culturel des forces d'occupation britanniques, le très populaire magazine

³⁷¹ "If there is one musician who deserves to be reinstated (...) it is Furtwängler. In all the time he directed in Berlin, he refused to give the Nazi salute at concerts, as was expected of other conductors. And it is well known that he held on to the Jewish members of his orchestra as long as he possibly could. He never allowed himself to be used as a propaganda vehicle in occupied countries. He did not accompany the Berlin Orchestra on their tour. When you are citizen of a country, as he was, his opposition was all one could expect." ; cité par Tina Frühauf, « Music and Politics after the Holocaust : Menuhin's Berlin Concert of 1945 and their aftermath », *ARBOR Cienca, Pensamiento y cultura*, vol. 187-751, sept-oct. 2011, p. 888.

³⁷² Le Capitaine Ewan Philipps est un officier des beaux-arts, responsable de Hambourg et du Schleswig-Holstein de 1945 à 1948. En 1948, il retourne en Angleterre où il prend le poste de

anglais *Picture Post* rend compte des efforts des armées alliées en faveur des artistes allemands. Le Capitaine « considère (...) l'encouragement des artistes vivants essentiel pour la rééducation du peuple allemand »³⁷³, résume le journaliste. Pour cela, les créateurs culturels sont « choyés, favorisés, flattés. »³⁷⁴

Il s'agit dans l'Allemagne de l'immédiat après-guerre de reconstruire une vie culturelle, tant pour les personnels des mondes de l'art qui entendent susciter de nouveau et rapidement un intérêt pour l'art allemand, reconstituer un public et ranimer le marché de l'art, que pour les Alliés qui, y voyant un instrument de dénazification et un levier de relance économique³⁷⁵, entendent rebâtir au plus vite une infrastructure culturelle.

1.3.1 Qui ?

Au début du mois de juillet 1945 est fondée une nouvelle Association culturelle. Selon les vœux du KPD et suivie de près par la SMAD, "l'Union culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne" (*Kulturbund für die demokratische Erneuerung Deutschlands*)³⁷⁶ est créée par le poète communiste Johannes R. Becher³⁷⁷ qui en devient le président. Si la Chambre des créateurs était une organisation professionnelle et municipale, le *Kulturbund* affiche une ambition bien plus grande et gagne une ampleur internationale. Se situant au-dessus des partis, son ambition est l'éducation politique des masses. Celle-ci devra se faire sur la base de l'héritage classique humaniste. Dans le texte proclamant sa fondation, on peut lire : « l'Union culturelle pour le renouveau démocratique de l'Allemagne veut réveiller la grande culture allemande, la fierté de notre patrie et fonder une

directeur de l'Institut pour l'Art Contemporain (*Institute for Contemporary Art*). Veronica Davies, *op. cit.*, p. 14.

³⁷³ "... he also considers the encouragement of living artists essential to the re-education of the German people.", « 33 Heilwigstrasse », *Picture Post*, vol. 38, N°6, 7 février 1948, p. 20. L'article, en double page, est, comme le veut l'esprit de la revue, essentiellement composé de photographies. L'appartement de Phillips y est présenté comme un havre de paix et de culture où viennent dessiner d'après modèle, et sous la direction de l'artiste Arnold Fiedler, des étudiants en art et répéter des musiciens que les bombardements ont privés de salle de concert.

³⁷⁴ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 50.

³⁷⁵ Si les États-Unis visent tout d'abord le démantèlement de l'économie allemande, afin de favoriser leur propre industrie, la reléguant à une seule économie agricole et à « l'industrie de la paix », ils ne doivent pas moins assurer la reconstruction du capitalisme en Allemagne pour mieux servir leurs intérêts et assurer leur hégémonie. Voir Jutta Held, *op. cit.*, 1981, p. 9-10.

³⁷⁶ Sur le *Kulturbund*, le lecteur pourra se référer à Bernard Genton, *op. cit.*, p. 38-50.

³⁷⁷ Johannes R. Becher sera l'auteur de l'hymne officiel de la RDA *Auferstanden aus Ruinen / Und der Zukunft zugewandt...* De 1954 à 1958, il est le premier ministre de la culture de la RDA. Il meurt dans l'exercice de ses fonctions.

nouvelle vie intellectuelle. »³⁷⁸ Le *Kulturbund* cherche, en outre, à favoriser le retour des émigrés en leur offrant appartements et postes universitaires et développe de nombreuses actions en faveur de l'art moderne. Il se dote d'une revue mensuelle, *Aufbau*, d'une maison d'édition, *Aufbau Verlag* et d'un hebdomadaire culturel à grand tirage, *Sonntag*. Son succès est immédiat. À la fin de l'année 1945, on dénombre déjà 4000 membres ; six mois plus tard, ils sont 9000. En février 1947, deux ans après sa création, 100 000 adhérents ont rejoint le *Kulturbund*³⁷⁹. Écrivains et artistes en composent les deux tiers. Max Pechstein, Otto Nagel, Heinrich Ehmsen, Oskar Nerlinger, Gustav Seitz, Renée Sintenis, Herbert Sandberg en sont des membres actifs. Un certain nombre de ceux-ci font même partie de la commission des beaux-arts créée à l'automne 1946 au sein du *Kulturbund*. Ils organisent expositions d'artistes contemporains, conférences et autres manifestations culturelles.³⁸⁰ Le club des créateurs culturels (*Klubhaus*), instauré par le *Kulturbund*, est installé sur la Jägerstraße, dans les locaux de l'ancien *Berlin Klub*, « le cercle exclusif de la haute bourgeoisie militariste d'avant-guerre »³⁸¹. Cet emménagement hautement symbolique semble instituer indistinctement les artistes en nouvelle aristocratie.

De fait, dès le sortir de la guerre, les artistes prennent des places de premier plan dans la reconstruction culturelle. Acteurs clés de l'action culturelle, ils occupent des fonctions dans de nombreuses institutions. Karl Hofer fait partie du comité directeur de la Chambre des créateurs et est vice-président du *Kulturbund* ; Karl Schmidt-Rottluff dirige la section régionale du *Kulturbund* à Chemnitz ; Wilhelm Heise est chargé de la reconstruction de l'École supérieure d'art de la ville de Francfort-sur-le-Main (*Städelsche Kunsthochschule*) ; Max Pechstein est appelé en mars 1946 au conseil de la Direction de la culture créée en décembre 1945 au sein de la *Kommandatura* à Berlin³⁸². En octobre 1947, Karl Hofer, Karl

³⁷⁸ „Der Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands will die große deutsche Kultur, den Stolz unseres Vaterlandes, wiedererwecken und ein neues Geistesleben begründen.“; cité par Ulrike Niederhofer, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1996, p. 71.

³⁷⁹ Précisons que le *Kulturbund* est interdit en zone d'occupation française.

³⁸⁰ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 90.

³⁸¹ Bernard Genton, *op. cit.*, p. 44.

³⁸² Le 15 décembre 1945, la *Kommandatura* avait ordonné la création d'une direction culturelle spécifique. Jusqu'à présent, les affaires culturelles dépendaient de l'éducation publique. En mars 1946, la Direction de la culture s'adjoint un conseil dont font partie notamment Ernst Legal, Michael Bohnen, Karl-Heinz Martrin, Paul Wegener et Max Pechstein. Néanmoins, l'expérience sera de courte durée et en novembre 1946, la culture est réintégrée à l'éducation publique. Voir Bernard Genton, *op. cit.*, note 1 p. 37.

Schmidt-Rottluff et Gustav Seitz sont élus à la commission chargée des nouveaux achats pour la Nationalgalerie, selon l'Arrêt N° 478³⁸³.

Dans les écoles d'art qui rouvrent les unes après les autres à l'Est comme à l'Ouest, les artistes « dégénérés » sont encore une fois appelés pour occuper les postes d'enseignants laissés vacants par la dénazification, et pour lesquels les officiers culturels des administrations militaires alliées recrutent des personnalités à la réputation irréprochable³⁸⁴. Dans les zones occidentales d'occupation, il est exigé des enseignants qu'ils signent une déclaration sur l'honneur : « Je m'engage à me tenir à l'écart du national-socialisme, durant mes cours et toute mon activité professionnelle à l'école, non seulement à l'éviter sous toutes ses formes (propos, gens, symbole et lieux), mais aussi à en dissuader mes élèves... »³⁸⁵

Pour la plupart sexagénaires, ces artistes ne goûtent pas les joies de la retraite, mais sont investis de la mission un tant soi peu paradoxale d'enseigner l'art le plus actuel. Comme dans beaucoup d'institutions et d'administrations, on rappelle des gens qui avaient été en poste avant 1933, quitte à faire revenir au travail des retraités. Willi Baumeister (57 ans) est appelé en 1946 à l'Académie Nationale de Beaux-Arts (*Staatliche Akademie der Bildenden Künste*) de Stuttgart, et Karl Hofer (68 ans) prend en août 1945 la direction de la toute nouvelle Haute Ecole pour les Arts Plastiques (*Hochschule für Bildende Künste*) à Berlin-Charlottenburg où enseignaient également Karl Schmidt-Rottluff, âgé maintenant de 61 ans, Oskar Nerlinger (52 ans), Max Pechstein (64 ans), Renée Sintenis (57 ans), Georg Tappert (65 ans), et l'historien de l'art Adolf Behne (60 ans). À Dresde, l'équipe est plus jeune. Est récompensé l'engagement communiste de nombreux artistes de la ville au milieu des années 1920. Priorité est en outre donnée aux anciens émigrés en Union Soviétique. Hans Grundig (45 ans), qui a résidé en URSS de 1940 à 1946, devient directeur de l'ancienne Académie des Beaux-arts et future Ecole supérieure des Arts plastiques. Il nomme à ses côtés son ancien compagnon de l'Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne (*Asso*) Wilhelm Lachnit, et des artistes dresdois de sa génération comme Wilhelm Rudolph ou Josef Hegenbarth. Max Ackermann (59 ans) est chargé en 1946 de l'enseignement de la peinture abstraite à l'Académie des Beaux-arts de Stuttgart. Le Bauhaus devient un modèle pour toute nouvelle école d'art. À Weimar, l'Ecole supérieure d'art (*Kunsthochschule*), placée sous la direction de l'architecte Hermann Henselmann,

³⁸³ Ils proposent l'achat d'œuvres d'artistes vivants issus de la jeune génération : *Tierlandschaft* (1946) de Heinz Trökes, *Urwald-Szene* (vers 1946) d'Alfred Schmielewski et la sculpture *Liegende* (1946) de Bernhard Heiliger. Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 167.

³⁸⁴ Martin Damus, *op. cit.*, 1995, p. 33.

³⁸⁵ Traduit et cité par Axelle Fariat, « La situation des académies d'art en Allemagne après 1945 », *Regards croisés*, n°4, 2015, p. 69.

renoue avec les idéaux de l'école fondée dans la ville par Walter Gropius en 1919³⁸⁶. L'Ecole supérieure d'art du Nord (*Kunsthochschule des Nordens*), fondée, à Weißensee, dans le secteur soviétique de Berlin en avril 1946, s'inscrit également dans le sillage du Bauhaus, comme « un établissement d'un nouveau type » dans lequel les talents « issus de la masse des ouvriers, des paysans et des employés », devront être formés³⁸⁷.

L'engagement des artistes dans la reconstruction est total. Prise de conscience envers de nouveaux défis à relever ou occasion de sortir de l'ostracisme, voire de la clandestinité, dans lesquels le nazisme les avait relégués, dséir d'être à la hauteur de l'image que leur renvoie la société, la reconstruction offre un terrain riche aux artistes désireux de s'engager dans son relèvement. L'artiste Gert Caden y voit une autre conséquence du nazisme. « Le fascisme », explique-t-il, « a détruit de façon drastique et sans hésiter les beaux mensonges de la "liberté" artistique et montré clairement la dépendance la plus servile et la plus dégradante de l'artiste vis-à-vis de la classe dominante. »³⁸⁸ Les peintres ne peignent plus pour les peintres. L'artiste n'a qu'un choix : « soit [il] endure passivement les crises sociales, soit [il] participe activement à la formation de la vie sociale. »³⁸⁹ De fait, les opportunités sont nombreuses pour les artistes et il sera souvent fait appel à eux, comme à Chemnitz où Karl Schmidt-Rottluff est le candidat de la SED aux élections municipales³⁹⁰. En 1945, Georg Scholz est nommé par les autorités françaises maire de la ville de Waldkirch où il vit depuis 1935. Institutions et associations culturelles, écoles d'art, revues : ils sont partout. En 1947, Karl Hofer et Oskar Nerlinger créent et co-dirigent, jusqu'en 1949, la revue *Bildende Kunst*. Conçus dans un souci pédagogique, les premiers numéros traitent de questions liées à l'art moderne. Tous ont à l'esprit qu'il faut éduquer la population à des formes d'art qu'elle n'a pas vues depuis plus de douze ans autrement que pour être moquées. Dans une lettre à sa femme, l'artiste Lea Grundig, Hans Grundig constate ainsi que « la jeunesse actuelle, les étudiants en

³⁸⁶ Anne Hoormann, „Von der Bauhaus-Idee zur Formalismusdebatte“, *Aufstieg und Fall der Moderne*, cat. expo., Weimar, Schloßmuseum, 1999, p. 422-435.

³⁸⁷ „eine Anstalt des neuen Typs“, „Talente aus der Masse der Arbeiter, der Bauern und Angestellten“; Article paru dans *Nacht-Express* le 1^{er} mars 1946, cité in: *Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 1989, p. 142.

³⁸⁸ „Der Faschismus zerstörte in drastischer Weise kurzerhand die schönen Lügen von künstlerischer "Freiheit" und bewies in klarer Eindeutigkeit die sklavischste und erniedrigendste Abhängigkeit des Künstlers von dem Willen der herrschenden Klasse.“; Gert Caden, „Die Gegenwartsaufgabe der Malerei“ (La mission actuelle de la peinture), *Aufbau*, n°12, 1946, p.1272.

³⁸⁹ „Entweder leidet man passiv die gesellschaftlichen Krisen oder aber man nimmt in aktiver Form an der Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens teil.“; *Ibid.* Pour Gert Caden qui écrit dans une revue sous influence soviétique, le nazisme aura appris à l'artiste à sortir de sa tour d'ivoire. Nous verrons plus loin que cela n'a pas toujours été le cas.

³⁹⁰ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 94.

art aussi, sont complètement désemparés devant tout ce qui n'est pas du naturalisme le plus banal. » Il préconise alors l'éducation du public aux diverses formes artistiques au travers de conférences et de discussions. « Il est nécessaire », ajoute-t-il, « d'éduquer dans l'homme le respect et la considération pour les apparences qui lui sont peut-être inconnues et étrangères. »³⁹¹ Le tout premier numéro de *Bildende Kunst*, en 1947, s'ouvre donc par ces mots rédigés en guise d'éditorial par Karl Hofer : « Nous avons affaire aujourd'hui à des hommes auxquels manquent les bases pour comprendre une œuvre d'art. Cela serait sans gravité si le sol était vierge et prêt à recevoir les semences - mais nous sommes désemparés face à un champ délaissé, envahi de mauvaises herbes spirituelles qui ont développé de profondes racines. (...) Rien ne s'accepte aussi facilement que la banalité, le mensonge ou le vulgaire ; un esprit déformé les assimile rapidement, ils n'exigent pas d'effort, sont bon marché, trop bon marché, gratuits. »³⁹² Un critique de *Das Kunstwerk* le rappelle également dans le deuxième numéro de la revue en 1946-1947 : « Aujourd'hui, que peut connaître par exemple un jeune de 20 ans qui n'a pas eu la chance de trouver dans son foyer familial un éveil à la musique et un contact avec l'histoire des évolutions artistiques, des Expressionnistes, de l'idée et des buts de « *die Brücke* » ou du cercle du Bauhaus, des efforts des abstraits ou des surréalistes ? »³⁹³ L'accès à l'art le plus innovant, qui toujours est au centre des politiques culturelles, prend à cette époque une importance toute particulière.

Dans ce contexte, les « artistes de la République de Weimar » sont quant à eux omniprésents. Occuper tout de suite le terrain pour ne pas être jugé, ne laisser aucune place à l'interrogation, telle pourrait être une tactique pour échapper à tout procès. Le colonel américain J. H. Hills, chargé de l'*Information Control* à Stuttgart, se demandait d'ailleurs si le *Kulturbund* ne soumettait pas quelque

³⁹¹ „Eins ist mir dabei schon klar geworden, daß wirklich ernste, aus dem Heutigen entwickelte Kunst nicht sofort Allgemeingut aller Menschen werden kann. Zu viele Voraussetzungen fehlen einfach dafür. (...) Die heutige Jugend, auch die Kunststudierenden, stehen völlig ratlos vor allem, was nicht plattester Naturalismus ist. Erst müssen durch Vorträge, Diskussionen die Menschen geöffnet werden für die Vielfalt der natürlichen Erscheinungen. Notwendig ist, im Menschen Ehrfurcht und Achtung vor Erscheinungen zu erziehen, die ihm vielleicht unbekannt, fremd sind.“; Hans Grundig, *Künstlerbriefe aus der Jahren 1926 bis 1957*, Rudolstadt, Greifenverlag zu Rudolstadt, 1966, p. 108.

³⁹² Cité et traduit par Violette Garnier, *L'art en Allemagne de 1945 à la chute du mur*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1997, p. 39. Le premier numéro de *Bildende Kunst* contient également un article de l'historien de l'art Adolf Behne, « Que veut l'art moderne ? », dans lequel il prend largement position pour l'art abstrait.

³⁹³ „Was kann z. B. ein heute Zwanzigjähriger, der nicht das Glück hatte, in seinem Elternhaus musische Anregung und Verbindung mit der Tradition der künstlerischen Entwicklungen zu finden, von den Expressionisten, von der Idee und den Zielen der "Brücke" oder des Bauhauskreises, von den Bestrebungen der Abstrakten oder der Surrealisten wissen?“; Reindl, „Moderne Kunst in Konstanz“, *Das Kunstwerk*, n°2, 1946-1947, p. 32.

pacte implicite à ses membres. En adhérant à une instance morale transcendant les partis et promouvant la culture dans sa valeur la plus pure, les artistes et intellectuels n'obtenaient-ils pas une absolution à bon compte ?³⁹⁴ Le *Kulturbund*, en offrant à tout artiste la possibilité d'une reprise rapide de son activité, lui garantissait d'une certaine manière un acquittement public. D'une manière générale, en outre, si la culture est investie de toute puissance après 1945, elle est en même temps désamorcée et dépolitisée, devenant dès lors un objet manipulable à des fins politiques.

L'engagement des artistes dans la reconstruction culturelle leur permet en définitive de couper court aux interrogations sur leur attitude sous le nazisme et de contrôler leur image et les discours sur l'art. Lorsque l'on est partout, il est plus facile de contrôler ce qui est dit sur soi. Dans l'ère du jugement qu'incarne la période de dénazification, les artistes, aidés par les mondes de l'art, cherchent à se mettre à l'abri. Oskar Nerlinger, dont on a évoqué la versatilité et qui occupe largement le terrain de la reconstruction pourrait être à cet égard un cas exemplaire.

1.3.2 Quoi ?

Dans les musées, on rappelle également des personnalités qui avaient été limogées de leur poste par les nazis à cause de leur soutien à l'art des avant-gardes. Ludwig Justi qui avait donné naissance à la collection d'art moderne de la Nationalgalerie de Berlin avant d'être écarté de son poste de directeur en 1933, prend ainsi en 1946, à l'âge de 70 ans, la direction générale des musées nationaux de Berlin. À Erfurt, en 1945, Herbert Kunze qui avait été licencié en 1937, retrouve son poste de directeur du Angersmuseum. À Chemnitz, la même année, Friedrich Schreiber-Weigand reprend sa place au sein des collections d'art de la ville (*Städtische Kunstsammlungen*). Tous ces conservateurs vont mettre à l'honneur l'art qu'ils avaient soutenu avant 1933.

Rattraper le temps perdu et honorer l'art que les nazis avaient taxé de « dégénéré », tels sont les mots d'ordre. Ludwig Justi, Paul Ortwin Rave, le directeur de la Nationalgalerie et Jannasch, le chargé des beaux-arts de la ville de Berlin, s'accordent sur deux priorités : combler les trous laissés dans les collections du musée par l'action "art dégénéré" et soutenir les artistes encore vivants poursuivis par les nazis³⁹⁵. Si les artistes modernes furent des martyrs,

³⁹⁴ Rapport OMGBW du 25 juillet 1947 cité par Bernard Genton, *op. cit.*, p. 49-50.

³⁹⁵ Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 163.

ainsi qu'ils sont clairement perçus en 1945, la société a désormais une dette envers eux³⁹⁶ dont elle doit s'acquitter. Mieux, dans l'introduction qu'il rédige pour le catalogue de la première *documenta* de Kassel, en 1955, Werner Haftmann décrit le sort réservé aux artistes modernes non pas par les nazis, mais par l'Allemagne³⁹⁷. Dans un article paru dans le *Sächsische Zeitung*, on peut lire : « Après qu'on a rejeté pendant des années, à l'époque de Hitler, la production ostensiblement moderne, il est normal qu'on lui accorde aujourd'hui un soin particulièrement intensif. »³⁹⁸ Honneur doit donc être rendu par les débiteurs aux victimes et, aux martyrs, pèlerinage doit être fait. Visiter une exposition revient à rendre justice à l'artiste par un regard qui fait office de réparation, pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich³⁹⁹. D'ailleurs, le motif de la réparation revient souvent dans le texte du catalogue de l'exposition organisée à Überlingen en 1945⁴⁰⁰. Le lien collectif que l'avènement du Troisième Reich, la guerre, la défaite, puis l'occupation avaient fait voler en éclats, est renoué dans cette culpabilité partagée⁴⁰¹.

Les salles de musées - quand ces derniers n'ont pas été trop endommagés et peuvent être rouverts⁴⁰² après nettoyage de tout artefact nazi - et les expositions mettent en avant des objets présentés comme des reliques : des œuvres réalisées avant 1933 et labellisées modernes, ainsi que quelques pièces produites sous la dictature par des artistes qui, parce qu'ils avaient appartenu aux mouvements de l'art moderne, étaient *ipso facto* considérés comme ne s'étant pas compromis.

³⁹⁶ Voir Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1991, p. 134-139.

³⁹⁷ Werner Haftmann, « Einleitung », *documenta*, cat. expo., Kassel, Museum Friedericianum, 15 juillet-18 septembre, 1955, p. 16.

³⁹⁸ „Nachdem in der Hitlerzeit die betont moderne Produktion jahrelang zurückgedrängt wurde, ist es selbstverständlich, daß ihr heute eine besonders intensive Pflege zuteil wird.“; Wolfgang Balzer, « Dresdner Graphische Sammlung », *Sächsische Zeitung*, 22 novembre 1947. Cité in : Maike Steinkamp, *op. cit.*, p. 119.

³⁹⁹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, 1991, p. 169.

⁴⁰⁰ *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996, p. 44. Sur l'exposition, voir *infra* p.130-133.

⁴⁰¹ Nathalie Heinich montre comment dans le cas Van Gogh la culpabilité permet de renouer le lien collectif. Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰² Dans ce domaine, à l'Est, où l'on trouve un gouvernement plus fort et intrusif dans les affaires culturelles, on va plus vite qu'à l'Ouest. Le Land de Saxe a déjà en 1945 pu rouvrir dix-neuf musées. En 1948, leur nombre s'élève à cent deux, dont dix sont des musées d'art. Parallèlement, le nombre de visiteurs croît également rapidement. Sur ce sujet, voir : Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *Kunstdokumentation 1945-1990 SBZ-DDR: Aufsätze, Berichte, Materialien*, Cologne, DuMont, 1996, p. 64.

Dans les musées, on s'emploie alors presque essentiellement, et avec une pénurie de moyens financiers évidente, à combler les lacunes que la politique de confiscation systématique de Hitler et de Goebbels avait laissées⁴⁰³. Les acquisitions, quand elles sont possibles, se font entièrement en direction de l'art moderne. Le 16 avril 1946, le directeur de la Gemäldegalerie de Dresde, Robert Oertel, avait exigé dans une lettre au gouvernement du Land de Saxe l'achat systématique des œuvres de Marc, Modersohn-Becker, Rohlf, Nolde, Beckmann et Kokoschka⁴⁰⁴. Dans le catalogue des collections d'art du musée de Düsseldorf, la reconstruction d'une collection d'art moderne est présentée comme un devoir (*Pflicht*)⁴⁰⁵. Quant aux œuvres réalisées après 1945, elles sont le fait d'artistes identifiés 1933. Ainsi, si les œuvres accrochées aux cimaises de la *Deuxième exposition d'art allemand de Dresde en 1949 (2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949)* datent toutes de l'après-guerre, leurs auteurs, Josef Hegenbarth, Bernhard Kretschmar, Otto Nagel, Otto Dix, Max Lingner, Karl Hofer, Carl Crodell, Hans Theo Richter, Otto Pankok appartiennent tous aux courants de l'art des années 1920. C'est quelque peu différent pour l'art abstrait où des artistes plus jeunes vont faire petit à petit leur apparition. Toutefois, quand l'auteur du compte-rendu consacré à l'exposition dans *Die Weltkunst* déplore l'absence des grands artistes contemporains, il cite Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Beckmann et Xaver Fuhr, des peintres nés entre 1881 et 1898⁴⁰⁶. Ironie amère, les musées allemands sont parfois

⁴⁰³ Balzer qui prend en 1946 la direction des Staatlichen Kunstsammlungen à Dresde (avant 1933, il avait dirigé le Kunstgewerbemuseum de Dresde) estime que sa mission la plus importante – et celle de ses collègues – est de « combler encore et encore le vide que l'épuration politique artistique des nazis a entraîné. » („die Lücke, die die famose Kunstpolitik der Nazis gerissen hat, nach und nach wieder auszufüllen.“) Cité in : Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 120.

⁴⁰⁴ Lettre de Robert Oertel au gouvernement du Land de Saxe datée du 16 avril 1946. Cité in : *Ibid.*, p. 116.

⁴⁰⁵ *Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Auswahl aus Museumsbesitz*, cat. expo., Düsseldorf, Kunstsammlungen der Stadt, 1953, non paginé.

⁴⁰⁶ « Et qu'est-ce qu'il y a sinon à remarquer ? L'absence de nos grands contemporains Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Beckmann, Xaver Fuhr. L'absence des grandes avant-gardes de la peinture moderne de Baumeister à Trökes. Ils auraient été plus importants que l'amoncellement des photomontages de John Heartfield complètement déplacés. » („Und was sonst zu bemerken ist? Das Fehlen unserer großen lebendigen Zeitgenossen. Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Beckmann, Xaver Fuhr. Das Fortbleiben der großen Avantgarde neuzeitlicher Malerei von Baumeister bis Trökes. Sie wären wichtiger gewesen als die Ansammlung der an dieser Stelle völlig fehlgeleiteten Fotomontagen von John Heartfield.“); B. J., „2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949“, *Die Weltkunst*, n°18, 1949, p. 7. Pourtant, certains, comme l'historien de l'art Alfred Hentzen pensent qu'il est « impossible de renouer avec là où on s'était arrêté en 1933. » La situation en 1945 n'a rien à voir avec celle de 1919, car « la politique culturelle intelligencicide » des nazis a laissé derrière elle « une *tabula rasa* ». („die geisttötende Kulturpolitik“) Cité in : *1945-1985 : Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin, Nationalgalerie, 1985, p. 10.

obligés de racheter des œuvres qu'ils avaient possédées avant d'en être spoliés par les nazis, entrant en concurrence avec les collectionneurs privés que le miracle économique va petit à petit enrichir. Associée à l'intérêt croissant des États-Unis pour les œuvres expressionnistes, cette conjoncture provoque bientôt une hausse des prix⁴⁰⁷.

Pénurie oblige, les achats d'œuvres sont fatalement restreints. Les voies de communication étant pour l'essentiel coupées, les initiatives durant les premières années de l'immédiat après-guerre sont principalement municipales, locales ou privées. Sont achetées avant tout des œuvres d'artistes régionaux et ces derniers bénéficient des expositions organisées dans leur ville. Les expositions personnelles sont rares et, quand elles ont lieu, c'est dans la ville d'origine de l'artiste célébré. Willi Baumeister est ainsi exposé à Stuttgart, Georg Meistemann à Wuppertal et Hans Uhlmann à Berlin⁴⁰⁸. Les difficultés d'organisation sont généralement trop importantes pour envisager la programmation d'une manifestation qui dépasserait le cadre régional⁴⁰⁹. Ainsi, Otto Dix écrit à son fils Ursus le 2 avril 1947 : « Je suis obligé de répondre négativement à beaucoup de demandes d'exposition, les conditions de transport sont encore trop difficiles en Allemagne. »⁴¹⁰ De même, Emil Nolde écrit en 1947 au Musée de Halle qui souhaite acquérir une de ses œuvres : « Malheureusement, les difficultés de communication entre les zones sont désormais telles qu'il y a peu d'espoir que vous puissiez recevoir quelque chose venant d'ici. »⁴¹¹

Pourtant, malgré ces conditions défavorables, des expositions éclosent dans toute l'Allemagne. « ... Contre les vitres étincelantes [des galeries] se press[ent] les visages émaciés d'une génération qui désir[e], après de longues années d'amertume, être désormais proche d'un art considéré, récemment encore, comme dégénéré. Ceux qui se réveill[ent] brusquement des tourments

⁴⁰⁷ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁰⁸ 1945-1985: *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, Berlin, Nationalgalerie, 1985, p. 11.

⁴⁰⁹ Jutta Held, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹⁰ Lettre d'Otto Dix à Ursus Dix du 2 avril 1947, traduit par Catherine Teissier in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 197.

⁴¹¹ „Leider sind ja auch die Schwierigkeiten zwischen den Zonen nunmehr derart geworden, daß man wenig Hoffnung haben kann, daß Sie von hier etwas erhalten können.“; Lettre de Joachim von Lepel p. o. Emil Nolde à Gerhard Händler du 28 juin 1947, citée par Gesa Jeuthe, *op. cit.*, 2011, p. 90.

de la pénombre ne v[eul]ent en aucun cas être pris pour non modernes. »⁴¹² Ainsi, Gert H. Theunissen, journaliste à la radio ouest-allemande, se souvient-il en 1954 de l'immédiat après-guerre. Tous les observateurs l'ont noté : l'Allemagne de 1945 et des premières années qui ont suivi est comme saisie d'une ivresse artistique. Karl Schmidt-Rottluff parle dans une lettre en 1947 d'une « inondation d'art moderne »⁴¹³ qui se répand en Allemagne. C'est une soif de culture sans précédent qui brûle d'être étanchée. L'art déchaîne les passions et semble être consommé par un public en manque. Hellmut Lehmann-Haupt témoigne dans le *College Art Journal* que « les conférences sur l'art sont bondées jusqu'au dernier siège. » « J'ai même vu des gens en venir aux mains pour obtenir une place debout dans le grand auditorium du Centre américain d'information à Berlin », écrit-il, « lorsqu'une conférence, avec projection en couleur, sur la peinture moderne américaine était au programme. »⁴¹⁴ Même des particuliers se chargent de la diffusion de l'art moderne en Allemagne. Tous veulent y prendre part. À Stuttgart, une ville qui va rapidement devenir un centre de l'art abstrait en Allemagne, Ottomar Domnick, médecin et collectionneur d'art, organise dans sa maison des expositions, des conférences et des tables rondes qui mettent à l'honneur la peinture abstraite. En 1947, il est même à l'origine de la publication d'un ouvrage intitulé *Les forces créatrices dans la peinture abstraite*⁴¹⁵.

Les administrations militaires organisent ou protègent certaines de ces manifestations, mais elles encouragent aussi les initiatives des artistes et des musées allemands. En 1945, dix-sept expositions dans des espaces publics ont déjà eu lieu à Berlin. La Chambre des créateurs organise dès le mois de juillet de la même année sa première exposition (*1. Kunstausstellung der Kammer der Kunstschaffenden*) à Berlin. On y retrouve une grande partie de l'élite artistique d'avant 1933. En septembre, on récidive avec une nouvelle grande

⁴¹² Gert H. Theunissen, « Kunst im deutschen Zwielficht. Zu den Gründen einiger Irrtümer seit 1945 », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 février 1954. Cité et traduit par Violette Garnier, *op. cit.*, p. 38.

⁴¹³ „Überflutung mit moderner Kunst“; Lettre de Karl Schmidt-Rottluff à W. R. Valentiner à Detroit, datée du 19 juillet 1947, reproduite in : *Karl Schmidt-Rottluff : Retrospektive*, cat. expo., Brême, Kunsthalle, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1989, p. 101.

⁴¹⁴ “Lectures on art are crowded to the last seat. I have literally seen people fight each other at the door for admission to standing room in the large auditorium of the U.S. Information Center in Berlin, when a lecture on modern American painting with colored lantern slides was on the program.” *Ibid*, p. 124.

⁴¹⁵ Ottomar Domnick, *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus*, Bergen, Müller & Kiepenheuer, 1947.

exposition⁴¹⁶. Les œuvres des émigrés Max Beckmann et Oskar Kokoschka y côtoient celles de leur cadet Ernst Wilhelm Nay, resté en Allemagne. Tous avaient eu l'occasion de faire leurs preuves avant 1933. Ainsi, Nay, lauréat du Prix de Rome en 1931, avait rencontré en 1932 le galeriste Günther Franke qui allait désormais assurer la promotion de son œuvre. S'il y a un enivrement général pour l'art, on n'assiste pas pour autant à un renouveau artistique. Comme le rappelle Willi Baumeister en 1952 : « L'année 1945 n'apporta pas de renaissance artistique générale telle qu'elle s'était produite en 1919. L'élan des créateurs était bloqué par ces nombreuses années de faussetés et d'intimidations si efficaces. La jeunesse n'avait pas vu de véritable art contemporain. Klee et Kandinsky se trouvaient à l'étranger. Schlemmer était mort en Allemagne, Kirchner s'était suicidé en Suisse. »⁴¹⁷

Néanmoins, un an plus tard, on compte déjà dans l'ancienne capitale du Reich vingt-huit expositions. Un artiste comme Hans Grundig participe ainsi à cinq expositions en 1947, alors qu'en 1929, année la plus faste, il était présent dans huit manifestations. Si de 1930 à 1933, il participe au mieux à quatre expositions par an, entre 1945 et 1949, il expose à douze reprises dans la seule zone d'occupation soviétique. Plus tard, de 1950 à 1963, sa moyenne chute de moitié. De même, de 1946 à 1949, un artiste de renommée internationale comme Karl Hofer participe à pas moins de quatorze expositions en trois ans, entre 1946 et 1949. Dès 1946, la correspondance d'Otto Dix fait mention des expositions qui se succèdent à un rythme effréné⁴¹⁸.

Dans la seule région de Saxe, entre juillet et août 1949, pas moins de trente sept expositions ont lieu, faisant venir 38 810 visiteurs. Dans le cadre de la « Semaine artistique de Constance » (*Konstanze Kunstwoche*) en 1946, l'exposition *Le nouvel art allemand (Neue Deutsche Kunst)* présente 239 œuvres et est « dédiée aux artistes allemands dont les œuvres furent à partir de 1933 soustraites par la terreur nazie aux consciences de la jeunesse allemande en particulier »⁴¹⁹. À Bamberg, la même année, l'exposition *L'art allemand d'aujourd'hui (Deutsche Kunst der Gegenwart)* est aussi dédiée à l'art que le nazisme avait taxé de "dégénéré" et présente l'art moderne depuis le début du siècle. Les œuvres de Wilhelm Lehbruck côtoient celles d'Ernst

⁴¹⁶ Martin Damus, *op. cit.*, 1995, p. 32.

⁴¹⁷ Cité et traduit par Jean-Loup Korzilius, *La peinture abstraite en Allemagne 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 94-95.

⁴¹⁸ Voir « Un point sur les carrières et les réputations », *infra*, p.228.

⁴¹⁹ „Moderne Kunst in Konstanz“, *Das Kunstwerk*, n°2, 1946-47, p. 32.

Barlach, de Fritz Winter, Karl Hofer, Edgar Ende ou encore Xaver Fuhr. À Baden-Baden, une exposition *L'art allemand d'aujourd'hui (Deutsche Kunst der Gegenwart)* est également organisée par Kurt Martin, le directeur de la Kunsthalle de Karlsruhe. Encore une fois, les Expressionnistes sont à l'honneur⁴²⁰, comme en 1947, à Krefeld, où s'ouvre l'exposition *L'Expressionnisme en peinture et sculpture (Expressionismus in Malerei und Plastik)*. Au début de l'année 1946, la municipalité de Berlin a fêté le retour de Max Pechstein en improvisant une exposition de ses œuvres à l'Opéra national⁴²¹. Il y a là quelques contradictions à montrer les sculptures d'un Wilhelm Lehmbruck mort en 1919 sous la bannière de « l'art d'aujourd'hui », de parler de « nouvel art allemand » pour des œuvres réalisées parfois il y a plus de vingt ans. Le peintre Heinz Trökes n'est pas dupe et le mentionne dès 1946 dans les colonnes de la revue *Das Kunstwerk* : « Dans les expositions *Kunst der Gegenwart*, sont montrés des tableaux des années 1910 à 1925, comme s'ils correspondaient à notre situation actuelle (ce qui ne veut pas dire que cet art n'a pas une très grande importance). » Karl Schmidt-Rottluff avoue également dans une lettre en 1947 que pour être tout à fait objectif, « il n'y a pas de nouvelle idée jusqu'à présent. Ce que l'on voit, c'est seulement un écho de ce qui avait déjà été fait - beaucoup de surréalistes - de l'abstrait - de l'expressionniste - sans véritable envergure. »⁴²² Hans Eckstein fait la même constatation dans son ouvrage consacré en 1946 aux peintres et sculpteurs de Munich. « Rien. Il n'y pas de nouveau style, pas de nouvelle "tendance" qui ne date déjà de dix ans ou plus. »⁴²³ Pourtant en 1945, pour la majorité, ces œuvres ne sont pas du tout perçues comme des témoins d'une époque passée, mais bien plus comme éminemment modernes. Il s'agit d'instituer, de force s'il le faut, « l'art moderne, que le national-socialisme voulait éliminer, comme art contemporain. »⁴²⁴ Ce qui était moderne hier devient ce qui est moderne aujourd'hui. On reprend finalement tout là où on l'avait laissé, comme s'il n'y avait pas eu la césure du national-socialisme. Ainsi, à la Biennale de Venise de

⁴²⁰ « En ce qui concernait l'art en Allemagne, les expositions, on s'intéressait avant tout aux Expressionnistes. L'art libéré. Les expositions s'appelaient "art libéré". » Karl Otto Goetz interrogé par Marie-Amélie Zu Salm-Salm, *op. cit.*, 2009, p. 70.

⁴²¹ Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 89.

⁴²² Lettre de Karl Schmidt-Rottluff à W. R. Valentiner à Detroit, datée du 19 juillet 1947, reproduite in : *Karl Schmidt-Rottluff: Retrospektive*, cat. expo., Brême, Kunsthalle, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1989, p. 101.

⁴²³ „Nichts. Es gibt keinen neuen Stil, keine neue "Richtung", die nicht schon vor zehn oder mehr Jahren dagewesen ist.“; Hans Eckstein, *Maler und Bildhauer in München*, Munich, 1946. Cité in: Hermann Glaser, *op. cit.*, 1985, p. 236.

⁴²⁴ Martin Damus, *op. cit.*, 1995, p. 36.

1948, on entend prouver à la face du monde que l'art moderne allemand a survécu au nazisme. Et de mettre à l'honneur encore une fois les Karl Hofer, Karl Schmidt-Rottluff ou Max Pechstein⁴²⁵. Hannah Arendt ne manque pas de noter ce paradoxe qui dépasse largement le seul champ de l'art lorsqu'elle se rend en Allemagne pour un reportage en 1950. Elle écrit : « Le résultat est que, alors que l'Allemagne a changé jusqu'à en être méconnaissable - physiquement et psychologiquement - les gens parlent et se comportent en apparence comme s'il ne s'était absolument rien passé depuis 1932 ». Les écrivains, comme les plasticiens qui créent dans l'Allemagne de la fin des années 1940 les œuvres les plus importantes, sont ceux qui étaient déjà célèbres quelques vingt ou vingt-cinq ans plus tôt.

À Überlingen, petite ville du sud de l'Allemagne épargnée par les bombardements, on peut voir d'octobre à novembre 1945 l'exposition *L'art allemand de notre époque (Deutsche Kunst unserer Zeit)* qui présente des œuvres d'Ernst Barlach, Willi Baumeister, Erich Heckel ou encore Emil Nolde. Le but de l'exposition est clairement défini. Il est question d'une nécessité, celle de montrer les artistes qui ont été « mis au ban et pourchassés par les nazis » et « leurs œuvres [qui ont été] raillées et diffamées dans les expositions d'"art dégénéré" de sinistre réputation », pour qu'ils « témoignent du vrai visage et de l'âme sincère de l'Allemagne ». ⁴²⁶ Vingt-trois des cinquante artistes exposés à Munich en 1937 sont représentés à Überlingen. Soutenue par les forces françaises d'occupation, cette manifestation doit œuvrer au déconditionnement de la population allemande. Pour ce faire, la liste des

⁴²⁵ La Salle LI du Palazzo Centrale est en effet dédiée aux artistes allemands. Le commissariat en est assuré par Eberhard Hanfstaengl, directeur des collections de peintures de l'Etat bavarois, qui avait été nommé en 1933 directeur de la Nationalgalerie de Berlin avant d'être finalement limogé en 1937. Sont exposés avec une œuvre chacun : Willi Baumeister (né en 1889), Carl Caspar (1879), Maria Caspar-Filser (1878), Oskar Coester (1886), Otto Dix (1891), Heinrich Ehmsen (1886), Edgar Ende (1901), Ernst Fritsch (1892), Ernst Geitlinger (1895), Werner Gilles (1894), Ludwig Grossmann (1894), Adolf Hartmann (1900), Erich Heckel (1883), Karl Hofer (1878), Max Kaus (1891), Hans Kuhn (1905), Rolf Mueller-Landau (1903), Ernst Wilhelm Nay (1902), Thomas Niederreuther (1909), Richard Ott (1908), Max Pechstein (1881), Rudolf Schlichter (1890), Karl Schmidt-Rottluff (1884), Ernst Schumacher (1905), Richard Spaeth (1906), Paul Strecker (1898), Heinz Troekes (1913), Max Zimmermann (1912). *XXIV Biennale di Venezia*, cat. expo., Venise, 1948, p. 192-196. On pourra remarquer qu'à l'exception de Nay et Trökes, les artistes les plus jeunes choisis pour représenter l'Allemagne à la Biennale ont désormais déserté les pages de l'histoire de l'art.

⁴²⁶ „von den Nazis verfehmt und verfolgt, ihre Werke in den berüchtigten "Entartete Kunstausstellungen" verhöhnt und verunglimpft“; « Zeugnis für das wahre Gesicht und die lautere Seele Deutschlands ablegen », cité in : *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996, p. 35.

artistes qui seront exposés est minutieusement établie. Il s'agit encore une fois de trier le bon grain de l'ivraie. Walter Conz, peintre et graveur, professeur à l'Académie de Düsseldorf, qui s'était installé en 1935 à Überlingen, est d'emblée exclu en raison de son adhésion au NSDAP. Plus curieusement s'agissant d'un personnage de cette envergure, Otto Dix est également évincé de la manifestation. Cela ne manquera pas d'étonner et la presse et les invités. Pour les organisateurs, l'attitude d'Otto Dix sous le nazisme n'avait pas été exempte de compromission. Il semble qu'il s'agisse en fait d'une confusion quant à la commande d'un portrait de Joachim von Ribbentrop, ministre des affaires étrangères du Reich, que Dix avait refusé⁴²⁷. Sans doute, l'irritation que suscite Dix chez ses pairs joue-t-elle aussi un rôle. En 1935, Oskar Schlemmer rapportait à Baumeister que Dix peignait des paysages de l'Hegau lisses et bourgeois sous la protection de Lenk, alors président de la Chambre des Beaux-arts du Reich⁴²⁸. Ainsi qu'y insiste Gisèle Sapiro dans son ouvrage consacré aux écrivains français de 1940 à 1953, en dépit de la destruction de leur champ, les artistes continuent « à dialoguer, à polémiquer, à se mesurer les uns aux autres »⁴²⁹.

Paul Renner, connu pour avoir créé la police Futura, est également écarté. On lui reproche d'avoir accepté la commande d'une typographie pour la Chancellerie du Troisième Reich. Pourtant, Renner avait ouvertement pris position contre l'antisémitisme et le racisme, et qualifié la politique nazie de barbare. En 1932, il avait rédigé un *Bolchevisme culturel ? (Kulturbolchewismus ?)*, un pamphlet dirigé contre les nazis. L'exclure semble totalement absurde⁴³⁰.

⁴²⁷ Durant la guerre, la famille du ministre des Affaires étrangères Joachim von Ribbentrop avait commandé à Otto Dix un portrait. Celui avait réalisé plusieurs études, mais n'avait, pour des raisons inconnues, pas donné suite au projet. Franz Lenk évoque dans une lettre à son ami, le pasteur Friedrich Hartmann, la commande de Ribbentrop à Dix : « Dix a reçu la commande de peindre toute la famille de mon client. (...) Mais je te demande de n'en parler à personne, car cela serait dangereux à la fois pour Dix et pour le client. » (*Dix hat Auftrag, die gesamte Familie meines Auftraggebers zu porträtieren. (...) Ich bitte aber, zu niemanden darüber zu sprechen, weil es für Dix wie für den Auftraggeber gleichermaßen gefährlich wäre.*) Cité in: Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998, p. 130.

⁴²⁸ Lettre à Willi Baumeister du 31 mars 1935. Oskar Schlemmer, *Idealist der Form : Briefe, Tagebücher, Schriften*, Leipzig, Reclam, 1989, p.292.

⁴²⁹ Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 12.

⁴³⁰ *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996, p. 36.

Quoi qu'il en soit, l'exposition d'Überlingen révèle des partis pris. Sous couvert de présenter l'ensemble des artistes diffamés par les nazis, les organisateurs concentrent leurs efforts presque essentiellement sur l'expressionnisme et l'art abstrait. Pour vingt-trois artistes expressionnistes et quatre abstraits, on ne trouve que deux peintres issus de la Nouvelle Objectivité : Alexander Kanoldt, dont on présente un paysage (*Nächtliche Stadt*) et Jeanne Mammen, seulement évoquée par un portrait de 1943 aux accents cubistes et expressionnistes [ill.11]. En fait, derrière l'argument de vouloir évaluer les artistes selon leur attitude durant la période nazie, ce sont les œuvres qui sont jugées. Emil Nolde, l'expressionniste, est ainsi immédiatement admis, bien qu'il ait été proche d'organisations affiliées au parti nazi, et qu'il ait cherché auprès de Goebbels à défendre sa peinture. Cette dernière qui n'avait fait aucune concession aux directives nazies en matière d'art l'absolvait. On ne s'étonnera plus dès lors de l'absence d'œuvres d'Otto Dix. Alors que l'on refuse à la peinture nazie le label d'art en raison de son contenu et de sa fonction politiques, il ne peut plus être question pour les nouvelles institutions culturelles de recevoir les œuvres critiques des artistes des années 1920-1930 qui avaient voulu faire sortir l'art du champ purement esthétique pour le faire entrer dans le champ politique⁴³¹. Le catalogue de l'exposition d'Überlingen en témoigne ; pas une seule œuvre de ce que Gustav Hartlaub avait nommé, lors de l'exposition fondatrice de la Nouvelle Objectivité à Mannheim en 1925, l'aile gauche du mouvement⁴³². On observe la même chose dans la presse. La revue *Aussaat (Semailles)*, publiée de 1946 à 1948 et un des instruments de la reconstruction culturelle, reproduit dans chacun de ses numéros un article consacré à "l'art dégénéré". On peut ainsi découvrir les expressionnistes Christian Rohlf et August Macke, l'abstrait Willi Baumeister et Karl Hofer, un représentant du réalisme expressif : toutefois, nulle trace encore une fois d'un disciple du réalisme critique. C'est aussi parce

⁴³¹ Violette Garnier voit dans le rejet des peintres véristes un conflit de générations, la jeunesse balayant et refoulant l'expérience, les œuvres et les souvenirs de ces peintres plus âgés (Violette Garnier, *op. cit.*, p. 56). Il nous semble qu'il s'agit d'un conflit plus vaste qui concerne la conception des relations entre l'art et le politique.

⁴³² Lors de l'exposition *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (Nouvelle Objectivité. La peinture allemande depuis l'Expressionnisme) à la Kunsthalle de Mannheim en 1925, Gustav Hartlaub identifie deux grands groupes d'artistes : l'un, qu'il nomme l'aile droite, poursuit une peinture à l'iconographie classicisante, l'autre, l'aile gauche – que l'on qualifie parfois de vérisme – s'engage dans la critique sociale. Comme le souligne Uwe Fleckner, le vérisme « veut s'arracher du royaume de l'art pour entrer dans une contemporanéité politique pour agir socialement. » cf. Uwe Fleckner, « Les réalités glacées de la Nouvelle Objectivité ; histoire, théorie et langage formel d'un art entre critique sociale et idéal esthétique », *Allemagne années 20 : la Nouvelle Objectivité*, cat. expo., Grenoble, Musée de Grenoble, 2003, p. 20.

qu'après la Première Guerre mondiale la Nouvelle Objectivité s'était construite en opposition à l'Expressionnisme, ainsi que s'était évertué à le montrer Franz Roh, qu'elle est disqualifiée. Au fond, ce serait trahir l'Expressionnisme comme victime exemplaire du nazisme que de laisser une place à ses détracteurs.

L'ambition autrefois nourrie par les Véristes de représenter sans fard le monde visible et quotidien pèse aussi en sa défaveur. Bernard Schultze qui devint l'un des grands peintres de l'Informel allemand à partir des années 1950, se souvient en 1982 dans une interview avec Marie-Theres Suermann : « Si l'on voulait vraiment faire du figuratif, il fallait le faire dans le sens du surréalisme, à la manière de Max Ernst. On pouvait constater chez Dix cette terrible rupture qui l'avait conduit à peindre les paysages idylliques du Lac de Constance et à presque renier ses premières œuvres pourtant importantes. Impossible de poursuivre ce style. Ce que Dix, Grosz et d'autres avaient fait, était maintenant dépassé. Nous en avons assez de cette accusation, de ces hommes déchiquetés et de ces ruines. Nous avons vécu cela de trop près. »⁴³³ Il faudra attendre le début des années 1970 pour que l'on recommence à s'intéresser à ces œuvres, et aux peintures véristes en particulier.⁴³⁴

Dans la zone d'occupation soviétique, le discours est différent, sans pour autant que les artistes en récoltent un quelconque bénéfice, comme nous le verrons plus tard dans la République démocratique allemande. C'est là que se tient la plus grande manifestation artistique de l'immédiat après-guerre. Du 25 août au 31 octobre 1946, avec le soutien de l'Armée rouge, a lieu dans la halle municipale de Dresde l'*Exposition générale d'art allemand (Allgemeine Deutsche Kunstausstellung)*. Les artistes de toutes les zones ont été invités à participer. À l'historien de l'art Will Grohmann, en charge avec le sculpteur Herbert Volwahren de la conception de l'exposition, est confiée la mission de

⁴³³ „Wenn man Gegenständlichkeit machen wollte, konnte man es nur im Sinne des Surrealismus machen wie Max Ernst. Bei Otto Dix war es ja dieser Bruch, dieser schreckliche Bruch, daß er diese idyllischen Bodensee-Landschaften malte und sein Frühwerk fast verleugnete, ein großes Werk. Dieser Stil, der war ja nicht mehr weiterzuentwickeln, das war ja un erledigt, was Dix und Grosz und andere gemacht haben, diese Anklage, zerfetzte Menschen und Zertrümmerung, davon wollte man ja un nichts wissen, das hatte man ja alles hautnah erlebt.“ ; Bernard Schultze in Barbara Straka, Marie-Theres Suermann, « ... Die Kunst muss nämlich gar nichts! », *Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955*, cat. expo., Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1983 p. 292. Traduit in : Violette Garnier, *op. cit.*, p. 56.

⁴³⁴ Cf. Adam C. Oellers, « Landschaft zwischen Natur und Ideologie », *Landschaft: Gegenpol oder Fluchtraum?*, cat. expo., Leverkusen, Städtisches Museum, Berlin, Hausa m Waldsee, 1974-1975, p. 45-88 ; Pavel Liska, *Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland*, Universität Osnabrück, Fachbereich 7: Kommunikation/Ästhetik, thèse, sous la direction de Jutta Schneider-Held, 1976.

parcourir la partie occidentale de l'Allemagne, visiter les ateliers des artistes, à la recherche d'œuvres destinées à l'exposition. Le peintre Hans Grundig, qui était rentré au début de l'année de Russie, l'accompagne⁴³⁵. Dans une lettre à sa femme, l'artiste Lea Grundig, qui se trouve alors en Palestine, il évoque son expérience : « Ce furent de nombreuses semaines d'un travail extrêmement fatigant. (...). J'étais chargé par l'administration du Land de m'occuper, avec le Dr Grohmann [Will Grohmann], du matériel artistique de la zone occidentale. Je suis ainsi allé en Bavière, dans le Baden, le Württemberg et la Hesse. Nous sommes allés de ville en ville avec deux engins de l'administration du Land, des camions rapides. (...) Tout devait être fait en très peu de temps, nous avons seulement trois semaines, du jour du départ à celui de l'ouverture de l'exposition. »⁴³⁶ Six cents œuvres sont néanmoins réunies pour cette manifestation qui se veut, selon les vœux de ses organisateurs, la première tentative de réunion de tout l'art moderne allemand. Le jury est constitué d'artistes et d'historiens de l'art renommés, dont certains avaient brillé par leur attitude sous le nazisme. Les peintres Karl Hofer, Hans Grundig, Max Pechstein et Wilhelm Lachnit côtoient, entre autres personnalités, le sculpteur Eugen Hoffmann et l'historien de l'art Will Grohmann. L'exposition est placée sous le signe de l'antifascisme, position que la zone d'occupation orientale revendique pour elle-même. Par conséquent, l'art engagé qui avait été exclu de l'exposition d'Überlingen trouve ici sa place, aux côtés de l'Expressionnisme, de la Nouvelle Objectivité, du Bauhaus et de l'Art abstrait. Le célèbre triptyque d'Otto Dix, *La Guerre* [ill.12], y est accroché et, d'après les mots de l'artiste lui-même, il y « fait sensation »⁴³⁷. L'organisation culturelle soviétique, si elle veut suivre son programme, ne peut se passer des artistes de la Nouvelle Objectivité qui avaient adhéré au communisme ou qui avaient mis leur œuvre au service de la critique sociale. On peut voir ainsi en

⁴³⁵ Le 3 janvier 1940, Hans Grundig avait été arrêté et envoyé dans le camp de Sachsenhausen près de Berlin. En septembre 1944, il avait été enrôlé de force dans la division punitive Dirlewanger avec trois cents autres prisonniers politiques. Lors de sa première incursion sur le front, près de Budapest, ce communiste depuis 1926 avait réussi à passer à l'Armée rouge. La guerre finie, le 3 janvier 1946, il était rentré à Berlin, puis à Dresde, sa ville natale.

⁴³⁶ „Es waren viele Wochen höchst anstrengender Arbeit. (...) Ich hatte den Auftrag von der Landesverwaltung, zusammen mit Dr. Grohmann aus der Westzone Bildmaterial heranzuholen. So war ich denn unterwegs in Bayern, Baden, Württemberg und Hessen. Von Stadt zu Stadt sind wir mit zwei von der Landesverwaltung gestellten Wagen, schnellen Lastkraftwagen, losgefahren. (...) Alles das mußte in ganz kurzer Zeit geschafft werden, nur drei Wochen hatten wir zur Verfügung vom Datum der Abreise bis zur Eröffnung der Ausstellung.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p. 107.

⁴³⁷ Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 192.

bonne place les gravures de Lea Grundig, pourtant toujours en exil.⁴³⁸ Entre 1936 et 1937, l'artiste, inscrite au parti communiste depuis 1926, s'était attelée à un nouveau cycle de gravures réunies sous le titre *La guerre menace ! (Krieg droht !)*. Dans la première planche éponyme, reproduite dans le catalogue de l'exposition de 1946, des hommes et des femmes se sont massés pour observer la terrible annonce que porte en lui le ciel menaçant. Ils ne sont plus dans l'attente, ils ont perçu l'annonce du cataclysme et fixent le ciel, effrayés. Un homme au premier plan cache dans un geste de désespoir son visage dans ses mains. De même, dans la quatrième planche [ill.14], une rangée de visages inquiets, les yeux levés vers le ciel, forme une longue ligne parallèle au cadre. Ils ont tous le regard fixé sur la multitude d'avions guerriers qui tournoient dans le ciel agité de violents tourbillons. Ce ciel tourmenté constitue un leitmotiv dans l'œuvre de Hans et Lea Grundig durant ces années. Un de ces avions, situé dans le haut du champ, est traversé par quatre grands rayons. Ceux-ci confèrent à la scène une emphase dramatique et presque surnaturelle. Les visages, comme pétrifiés par l'horreur de leur vision, ajoutent à la force expressive de la représentation. L'œuvre acquiert une portée visionnaire. Le titre de cette gravure reprend au reste la maxime prophétique diffusée par le Parti communiste : *Hitler signifie la guerre (Hitler bedeutet Krieg)*. Dans ce cycle de douze planches, Lea Grundig dénonçait l'arrivée imminente de la guerre, ses effets et ce que serait son résultat final. Il faut dire que le 16 mars 1935, Hitler avait réintroduit le service militaire obligatoire, violant par la même occasion le Traité de Versailles, et avait annoncé publiquement le réarmement. À Berlin, le même mois, les autorités avaient organisé le premier exercice de défense anti-aérienne. Le 7 mars 1936, la remilitarisation de la Rhénanie était en marche. Les intentions du régime étaient maintenant claires. En outre, la déclaration, le 18 juillet 1936, de la guerre civile espagnole⁴³⁹, et auparavant, en 1935, l'agression par l'Italie fasciste de l'Éthiopie, avaient fait du conflit armé une réalité concrète. Dans l'accélération de la production d'armement, dans la mobilisation des activités pour servir l'économie de guerre, dans les exercices de préparation de la population à la guerre, cette dernière entrait insidieusement dans le quotidien. Lea Grundig voulait avertir des dangers que représentait un nouveau conflit, interpeller les consciences sur la menace qui planait au-dessus de leur tête.

⁴³⁸ Voir *infra* p.251.

⁴³⁹ Lea Grundig a réalisé, en 1938, deux planches gravées sur la guerre civile espagnole : *Lorsque Madrid tomba (Als Madrid fiel)* et *Nous nous libèrerons (Wir werden uns befreien)*.

Pour cela, il lui fallait des images marquantes qui s'imprimaient dans les esprits, des images universelles, comme celle de la mère enserrant ses deux fils qui se sont entretués (*Mères, la guerre menace ! / Mütter, Krieg droht !*) [ill.15]. Inscrits dans une composition classique pyramidale, ces trois personnages deviennent un monument de la souffrance, et la mère ces êtres de douleur et de courage qui étaient devenus chez Ernst Barlach et Käthe Kollwitz les médiateurs privilégiés de la souffrance. Dans *Le tank (Der Tank)* [ill.16], entraînés dans une ronde infernale, des corps d'hommes et de femmes ont pris la place de la chenille d'un char. D'autres reposent sans vie, comme couchés sur le bord inférieur du cadre. Soumises à un supplice monstrueux, ces victimes ont le visage figé dans l'horreur ; de leur bouche grande ouverte ne semble sortir que la plainte muette de l'indicible. Dans sa course, la guerre emporte tout sur son passage, hommes, femmes, enfants, semant la terreur et le meurtre. Pour clore son cycle, Lea Grundig prédit, dans une vision effroyablement apocalyptique, la chute de l'humanité (*La chute ; Untergang*) [ill.17]. La Terre - la ligne courbe du sol et le champ ouvert de *Cela sera ainsi I*) semblent vouloir signifier le globe lui-même - cernée par les ténèbres, sera recouverte de corps inanimés, mêlant hommes, femmes et enfants (*Cela sera ainsi I ; So wird es sein I*) [ill.18], puis ne restera que la trace de pas de millions d'êtres (*Cela sera ainsi II ; So wird es sein II*) [ill.19]. Sur cette vision de fin du monde, le soleil se couche. Reste le silence... On pense aux vers de Bertolt Brecht : « Le silence s'étend et de loin / Ressemble à une approbation. / La victoire de la violence / Paraît totale. / Il n'y a plus que les corps mutilés / Pour dénoncer le passage des assassins. / Il n'y a plus, sur les maisons saccagées, que le silence / Pour signaler le crime. »⁴⁴⁰

Les artistes, comme Lea Grundig, qui avaient été des opposants politiques actifs au national-socialisme, ne trouvent d'audience que dans la zone d'occupation soviétique. De mai à juin 1946, *l'Exposition d'art allemand de l'administration centrale pour l'éducation du peuple dans la zone d'occupation soviétique (Deutsche Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone)*, s'ouvre à la Zeughaus à Berlin. Elle réunit presque six cents sculptures, tableaux et dessins. L'exposition doit susciter un dialogue entre les artistes et le « peuple

⁴⁴⁰ Bertolt Brecht, « Sur le sens du Poème de dix vers dans le numéro 888 de "Die Fackel" Octobre 1933 », *Poèmes 5 1934-1941 – Poèmes ne figurant pas dans des recueils Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L'Arche, 1967, p. 22. *Die Fackel* est une revue éditée et rédigée par l'écrivain autrichien Karl Krauss.

créateur »⁴⁴¹. Ici, les thèmes liés à l'actualité sont encouragés. On peut ainsi voir *Plainte (Klage)* [ill.4] de Käthe Kollwitz, *Femme dans les ruines (Frau in Ruinen)* de Karl Hofer [ill.20] ou encore *L'Etat de Hitler (Der Hitlerstaat)* de Magnus Zeller [ill.21], tous trois reproduits en noir et blanc dans le petit catalogue qui accompagne l'exposition. L'art « prolétarien-révolutionnaire » est représenté avec des œuvres de Hans Grundig, Horst Stempel, ou Otto Nagel. C'est sous ce vocable que l'on regroupe les tentatives qu'avaient faites de nombreux artistes dans les années 1920 pour créer, sous l'égide du KPD, un art prolétarien, issu du peuple et à destination des masses. Lea Grundig résume ainsi le contexte de l'époque : « Le KPD devint une force puissante qui ne menait pas seulement le combat quotidien des travailleurs, mais, en même temps, représentait la vraie alternative qui donnait un nouvel espoir et de nouvelles perspectives. Avec sa politique culturelle, le KPD déclencha de grandes forces créatrices. Ainsi, naquit un art de la classe ouvrière, l'art « prolétarien-révolutionnaire » avec des artistes si éminents, comme Becher, Brecht, Eisler, Grundig, Heartfield, E. Hoffmann, E. H. Meyer, Nagel, Querner, Renn et beaucoup d'autres. »⁴⁴²

Comme Seng dans sa recension pour le *Tägliche Rundschau*, on reproche à l'exposition de trop s'attarder sur les atrocités passées et d'omettre « le vraiment nouveau »⁴⁴³. Cet argument sera souvent repris. C'est là une antienne du parti communiste. Au même moment cependant, d'autres blâment l'occultation d'une partie de l'histoire de l'art allemand, comme de l'Histoire. Les œuvres choisies pour les expositions brillent souvent par l'inoffensivité de leur sujet. Adolf Behne écrit à ce sujet dans une préface au catalogue d'exposition de la *Première exposition de la Chambre des créateurs (1. Kunstausstellung der Kammer der Kunstschaffenden)* : « ... nous nous tenons maintenant devant une exposition qui nous déconcerte par son caractère conciliant. Je vois des natures mortes de fleurs et des fruits délicieux, des nus

⁴⁴¹ „das schaffende Volk“; Erich Weinert, „Volk und Künstler“, *1. Deutsche Kunstausstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone*, cat. expo., Berlin, Zeughaus Unter den Linden, mai-juin 1946, p. 3-4.

⁴⁴² „Die KPD wurde zu einer starken Kraft, die nicht nur den alltäglichen Kampf der Arbeiter führte, sondern zugleich die wahre Alternative darstellte, die neue Hoffnung und neue Perspektiven gab. Mit ihrer Kulturpolitik löste die KPD große schöpferische Kräfte aus. So entstand eine Kunst der Arbeiterklasse, die proletarisch-revolutionäre Kunst, mit so überragenden Künstler wie Becher, Brecht, Eisler, Grundig, Heartfield, E. Hoffmann, E. H. Meyer, Nagel, Querner, Renn und vielen anderen.“; Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p. 26-27.

⁴⁴³ „wahrhaft Neue“; Seng, « Malerei und Plastik im Zeughaus », *Tägliche Rundschau*, 2 juin 1946, p. 3. Cité d'après Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 101.

et des paysages attrayants, je vois des cadres dorés d'un bon goût traditionnel, tout cela sur des murs clairs, élégants. (...) N'y a-t-il pas quelque cynisme dans cette élégance propre, si prompte à oublier ? »⁴⁴⁴ Seule compte la célébration de la liberté artistique que la présence d'œuvres aux thèmes explicitement sociaux et politiques viendrait perturber. Pour autant, l'exposition de Dresde, bien que sise dans la zone d'occupation soviétique, ne fait que peu de place aux œuvres qui évoquent la guerre, le national-socialisme et la misère de l'après-guerre, leur préfèrent le triptyque d'Otto Dix peint entre 1929 et 1932 à propos de la Première Guerre mondiale⁴⁴⁵.

Quoiqu'il en soit, le succès est au rendez-vous pour l'*Exposition générale d'art allemand* : pas moins de 74 000 visiteurs se succèdent en neuf semaines. Pourtant, les résultats d'un questionnaire remis à ces derniers révèlent une certaine incompréhension. On peut certes y lire les effets de douze ans de dictature hitlérienne, mais aussi le résultat de la césure, déjà dénoncée par nombre d'artistes durant l'entre-deux-guerres, entre l'art le plus progressiste et la population. Sept questions sont posées : « 1. Comment avez-vous trouvé l'exposition ? 2. Quels tableaux vous ont le plus plu ? 3. Pourquoi ces tableaux vous ont-ils le plus plu ? 4. Quels tableaux désapprouvez-vous ? 5. Pourquoi ? 6. Que souhaiteriez-vous voir ? 7. Conseils et souhaits pour les prochaines expositions ? »⁴⁴⁶ Il résulte de cette enquête qu'un nombre important de visiteurs (66%) rejette fermement l'art abstrait et l'expressionnisme⁴⁴⁷. Il leur semble que cet art n'est pas adapté à leur époque et à l'évolution de la société allemande. Le public ne manque pas non plus de s'étonner que l'art qu'on leur

⁴⁴⁴ „... stehen nun hier vor einer Bilderschau, deren Friedfertigkeit fast verwirrt. Ich sehe Blumennstilleben und köstliche Früchte, Akte und reizvolle Landschaften, sehe traditionell geschmackvolle Goldrahmen, das alles auf hellen, eleganten Wänden. (...) Steckt nicht ein bißchen Zynismus in dieser sauberen Gepflegtheit, die allzu schnell vergißt?“; Adolf Behne, « Vorwort » in: *1. Kunstausstellung der Kammer der Kunstschaffenden*, cat. expo., Berlin, Schlüterstraße 45, juillet-août 1945, non paginé. Cité in: Maike Steinkamp, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁴⁵ Précision toutefois que *Vision d'une ville en feu (Vision einer brennenden Stadt)* de 1936, panneau central du triptyque *Le Reich millénaire (Das tausendjährige Reich)* de Hans Grundig est présentée en pendant.

⁴⁴⁶ „1. Wie gefällt Ihnen die Ausstellung? 2. Welche Bilder gefallen Ihnen am besten? 3. Warum gefallen Ihnen diese Bilder am besten? 4. Welche Bilder lehnen Sie ab? 5. Warum? 6. Was wünschen Sie zu sehen? 7. Vorschläge und Wünsche für die nächsten Ausstellungen?“; Professor Karl Trinks, « Die Spannung zwischen Volk und Kunst », *Aufbau*, n°7, 1947, p. 8.

⁴⁴⁷ Voir Corinna Halbrechters, *Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1-VIII*, Francfort sur le Main, Peter Land – Europäischen Verlag der Wissenschaften, 1995, p34. En étudiant les questionnaires de satisfaction remplis par les visiteurs, on observe que 69% des scolaires, 58% des étudiants et 76% des ouvriers ont un avis négatif sur l'exposition. Cf. Günter Feist, Eckgart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *op. cit.*, p. 66.

présente comme contemporain a souvent été produit il y a plus de quinze ans. Un commentaire en ce sens est particulièrement éloquent : « En quoi ça nous concerne aujourd'hui cet art d'avant 1933 ! », écrit un visiteur, « l'art et nous avons beaucoup évolué entre temps. »⁴⁴⁸. 69% des scolaires de sexe masculin rejettent cette exposition ; les écolières sont 55%, les étudiants 58%. Ce sont les ouvriers (76%) qui se montrent les plus critiques. En revanche, 82% des visiteurs étrangers ont apprécié la visite. Il n'est pas rare à cette époque de voir dans ces expositions des œuvres attaquées à coups de couteau ou des graffitis représentant des croix gammées⁴⁴⁹. Douze années de dictature ont laissé des traces tenaces qu'une seule exposition ne saurait effacer, ainsi que le résume Hans Grundig⁴⁵⁰. Certes, les chiffres sont exacerbés par l'expérience de la dictature, mais il y aurait fort à parier que si on interrogeait aujourd'hui les visiteurs occasionnels des expositions d'art contemporain, on obtiendrait les mêmes réponses.

Les organisateurs des manifestations citées redoublent d'effort en direction du public, et cherchent des solutions pédagogiques. Derrière ce souci, on peut lire la volonté de s'opposer au discours d'un Goering par exemple, qui affirmait que « le véritable art est celui que l'homme ordinaire peut comprendre. » On renoue avec le motif de l'incompréhension comme preuve de qualité. Celui-ci devra être, ainsi que Max Pechstein le conseille en décembre 1948 dans le magazine féminin *Für Dich*, éduqué avec précaution à l'art moderne⁴⁵¹. Un an plus tôt, Otto Dix avait ainsi été invité par l'Office culturel de Gera, sa ville natale, à venir discuter de ses peintures devant un public que l'on doit guérir de douze ans de dictature⁴⁵². Même dans les galeries, on mène des enquêtes. Ainsi, à la galerie Günther Franke à Munich, lors de l'exposition consacrée aux œuvres de Franz Marc, un long questionnaire est distribué aux visiteurs. On cherche à connaître l'intérêt du public pour l'art moderne et à sonder ce qui reste dans les esprits du venin de la propagande nazie au travers

⁴⁴⁸ „Was geht uns diese Kunst von vor 1933 heute an! Die Kunst und wir haben sich inzwischen ganz Anders entwickelt.“; *Ibid.*

⁴⁴⁹ Voir in : Christine Hopfengart, *Klee : Vom Sonderfall zum Publikumsliebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Bern, Benteli Verlag, 2005, p. 126.

⁴⁵⁰ Voir la lettre adressée à Hans Grundig par une certaine Isis. Lettre inédite traduite en annexe p.147-149.

⁴⁵¹ *Für Dich*, 5. 12. 1948. Cité par Christian Saehrendt, *op. cit.*, p. 89.

⁴⁵² Dix refusera cette invitation, arguant que « ce qui, dans une œuvre d'art, est explicable, est peu de chose, l'essentiel ne relève pas de l'explication, mais du seul regard (...) ce n'est pas le *quoi* qui importe, mais le comment. » Catherine Wermester, « Peindre c'est mettre de l'ordre » in : Otto Dix, *Comment je peins un tableau*, traduit de l'anglais, édité et présenté par Catherine Wermester, Paris, INHA, Ophrys, 2011, p. 26.

de treize questions. Ces dernières sont reproduites en 1947 dans un article publié dans la revue *Aufbau*. On peut lire : « 1. Qu'est-ce qui vous a conduit à l'exposition ? Un article de journal ? Une invitation de la Galerie Franke ? Le hasard ? 2. Allez-vous en principe dans des expositions d'art moderne ? 3. Avez-vous déjà vu des œuvres de Marc ? Quand et où ? 4. Envisagez-vous de venir une deuxième fois voir cette exposition ? 5. Si vous croisiez une connaissance dans la rue et que vous vouliez partager en quelques mots vos impressions, que diriez-vous ? 6. Quelles étaient à votre avis les raisons pour lesquelles le national-socialisme a qualifié les tableaux comme ceux de Marc d'"art dégénéré" ? 7. Enverriez-vous des enfants voir cette exposition ? 8. Certains de ces tableaux vous plaisent-ils au point que vous les accrocheriez dans votre maison ? 9. Pensez-vous que l'Allemagne puisse de nouveau gagner du prestige à l'étranger en exportant des tableaux comme ceux-ci ? 10. Quel mot serait le plus à même de résumer votre impression "originalité", "décadence", "accord chromatique", "sensualité" ? 11. Comment évaluez-vous Marc en comparaison avec Picasso ? 12. À propos de quel tableau, trouvez-vous le plus à redire ? Et pourquoi ? 13. À New York, il y a peu, un tableau de Franz Marc a été vendu 8000 Dollars. Qu'avez-vous à dire à ce sujet ? - Âge - Profession. »⁴⁵³ À travers ces questionnaires, on cherche à évaluer les ravages du national-socialisme sur les consciences et à convaincre des spectateurs endoctrinés que le fil de l'évolution de l'art ne s'est pas rompu et même, peut reprendre là où on l'avait cassé en 1933. Le souci de rallier de nouveaux amateurs passe par une observation des réactions du public qu'il faut amener à renouer avec l'art moderne international. Dans la future Allemagne de l'Est, les résultats de ces études seront utilisés à la promotion d'un art réaliste compréhensible par tous.

⁴⁵³ „1. Was hat Sie in diese Ausstellung geführt? Ein Zeitungsbericht? Eine Einladung der Galerie Franke? Der Zufall? 2. Gehen Sie grundsätzlich in Ausstellungen in denen moderne Kunst gezeigt wird? 3. Haben Sie Bilder von Marc schon früher gesehen? Wann und wo? 4. Haben Sie die Absicht, sich diese Ausstellung ein zweites Mal anzusehen? 5. Wenn Sie nachher einen Bekannten auf der Straße trafen, dem Sie in ein paar Worten Ihre Eindrücke mitteilen wollten, was würden Sie sagen? 6. Was waren Ihres Erachtens die Gründe, weshalb der Nationalsozialismus Bilder wie die von Marc als "Entartete Kunst" bezeichnete? 7. Würden Sie Kinder in dieser Ausstellung schicken? 8. Gefallen Ihnen manche dieser Bilder so gut, daß Sie sie zu Hause aufhängen würden? 9. Sind Sie der Ansicht, daß Deutschland durch den Export von Bildern wie diese an Prestige im Ausland wieder gewinnen kann? 10. Welcher der Begriffe "Originalität", "Dekadenz", "Farbenakkord", "Sinnlichkeit" o. a. wäre am ehesten geeignet, Ihren Eindruck zusammenzufassen? 11. Wie bewerten Sie Marc im Vergleich zu Picasso? 12. An welchem der Bilder haben Sie am meisten auszusetzen? Und warum? 13. In New York wurde kürzlich ein Bild von Franz Marc für 8000 Dollar verkauft. Was sagen Sie dazu? – Alter – Beruf“; Professor Karl Trink, *op. cit.*, p. 9.

1.3.3 Comment ?

Les expositions prennent place dans les espaces publics et les musées qui rouvrent petit à petit. Les Kunstvereine se reforment et reprennent leurs activités. Dès 1946, presque la moitié des musées de la zone soviétique a rouvert ses portes⁴⁵⁴. Toutefois, comme l'affirme Hellmut Lehmann-Haupt dans le *College Art Journal* en 1947-48, pour l'instant, « l'initiative est dans les mains des nombreuses galeries privées. »⁴⁵⁵ ; les musées font ce qu'ils peuvent pour se relever. Dans le Berlin de l'armistice, les galeries « poussent comme des champignons »⁴⁵⁶, écrit ce membre du gouvernement militaire chargé de l'art et de l'éducation. Il raconte qu'il a amassé, à lui seul, pour l'année qui vient de s'écouler quelques 160 invitations à des vernissages⁴⁵⁷. La première galerie à ouvrir ses portes est la galerie Gerd Rosen inaugurée le 9 août 1945 sur le Kurfürstendamm à Berlin, à l'initiative du peintre Heinz Trökes qui en sera le premier directeur artistique, du libraire Gerd Rosen et du consul Max Leon Flemming⁴⁵⁸. Elle souhaite montrer le spectre le plus large de l'art contemporain. Une seule contrainte : « n'exposer aucun nazi »⁴⁵⁹. L'Expressionnisme, l'art abstrait et surréaliste sont à l'honneur⁴⁶⁰. Le fondateur et éditeur du *Tagesspiegel*, Edwin Redslob, félicite la Galerie Rosen d'offrir un lieu à « l'art qui avait été banni par la tyrannie des 12 dernières années »⁴⁶¹. Expositions, conférences et débats font de ce lieu un véritable centre pour l'art moderne. En novembre 1945, la Galerie Buchholz reprend son activité, suivent en avril, août et octobre 1946 les Galeries Lowinsky (Prenzlauer Alle, 187), Schüler (Teltower Damm, 70, Zehlendorf), Bremer (Südwestkorso, 48, Wilmersdorf) et Franz (Kaiserallee, 214), et en décembre 1948 la Galerie Springer (Schillerstraße, 10, Zehlendorf).

⁴⁵⁴ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁵⁵ "... the initiative is in the hands of the many commercial galleries."; Hellmut Lehmann-Haupt, "German Museums at the Crossroads", *College Art Journal*, hiver 1947-48, vol. II, n°2, p. 124.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 123

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 124-125.

⁴⁵⁸ Voir Markus Krause, *op. cit.*

⁴⁵⁹ „keine Nazis auszustellen“; interview de Heinz Trökes avec Markus Krause le 27. 3. 1991. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁰ On peut voir des oeuvres de Heinz Trökes, Hans Thiemann, Max Zimmermann, Hans Uhlmann, Werner Heldt, Hannah Höch, Alexander Camaro, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay et Bernhard Heiliger. Ont des expositions personnelles Werner Heldt (mars 1946), Jeanne Mammen (février 1947), Ernst Wilhelm Nay (mai 1946), Willi Baumeister (novembre 1946), Karl Otto Götz (janvier 1948).

⁴⁶¹ "durch die Tyrannei der letzten zwölf Jahre verbannt"; Discours d'Edwin Redslob à l'occasion de l'inauguration de la Galerie Gerd Rosen, août 1945. Cité in : Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 98.

Les galeries privées prennent une part active dans la réhabilitation des artistes mis au ban sous le nazisme et organisent de nombreuses expositions dont la qualité, selon Markus Krause, dépasse bien souvent les initiatives municipales⁴⁶². Ainsi, la petite Galerie Schüler à Zehlendorf présente en mars 1947 des œuvres de Franz Marc, August Macke et Paul A. Seehaus issues de la célèbre collection de Bernhard Koehler. Suivent des expositions personnelles de Christian Rohlf (septembre 1947) et Karl Schmidt-Rottluff (mai-juin 1948), ainsi que la première exposition d'après-guerre d'Alexej von Jawlensky (juillet 1948). La galerie d'Anja Bremer ouvre avec une exposition de gravures et d'aquarelles consacrée aux *Maîtres de l'Expressionnisme (Meister des Expressionismus)*. En février 1947, ce sont les œuvres de Kirchner qui prennent place sur les cimaises. La Galerie Frank propose en octobre et novembre 1946 des sculptures de Barlach mort depuis dix ans déjà, mais aussi de Mataré et Lehmbrock sous l'intitulé *Sculpture et dessins de sculpteurs de notre temps (Plastik und Bildhauerzeichnungen unserer Zeit)*. À Halle, la Galerie Henning qui a réouvert en 1947 s'intéresse tout particulièrement aux artistes diffamés par le nazisme, principalement les expressionnistes. Les expositions personnelles ou de groupe se succèdent autour des œuvres de Hofer, Ehmsen, Pechstein, mais aussi des Français, Braque, Matisse et Picasso.⁴⁶³

Dans un marché de l'art qui ne retrouvera sa vitalité qu'au milieu des années 1950, la production d'artistes déjà reconnus, rendus tristement célèbres par leur statut de martyrs du régime nazi, apparaît comme une valeur sûre. Si les musées attendent parfois d'être reconstruits, le marché peut quant à lui redémarrer rapidement, grâce en partie à la décentralisation allemande et à l'existence de nombreux centres artistiques. C'est ce que ne manque pas de noter un journaliste de *Die Weltkunst* en 1949 dans un article consacré à la situation du marché de l'art allemand. Il écrit : « Alors que la reconstruction de la vie artistique publique, en particulier les musées qui rencontrent de nombreuses difficultés, s'effectue lentement et pas à pas, le marché de l'art allemand s'est rétabli relativement rapidement après la fin de la guerre et s'est adapté aux nouvelles conditions. »⁴⁶⁴ Encore une fois, ce sont les artistes

⁴⁶² Markus Krause, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶³ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁴ „Während der Wiederaufbau des öffentlichen Kunstlebens, insbesondere des Museumswesens, dem sich naturgemäß ganz besondere Schwierigkeiten entgegenstellen, nur langsam und schrittweise vonstatten geht, hat sich der deutsche Kunsthandel nach Beendigung des Krieges verhältnismäßig rasch wieder etabliert und den neuen Verhältnissen angepaßt.“; D., „Zur Lage des Deutschen Kunstmarktes“, *Die Weltkunst*, N°1, 1949, p. 3.

qui avaient été ostracisés par le régime nazi qui bénéficient de la vitalité du marché, bien que les transactions avec l'étranger soient encore très restreintes⁴⁶⁵. Dans la misère de l'après-guerre, l'offre d'objets d'art est immense. La présence de nombreux étrangers attachés aux gouvernements militaires des nations victorieuses contribue à relancer le marché⁴⁶⁶. Comme les musées, les collectionneurs privés allemands cherchent par leurs achats à combler le vide laissé par l'iconoclasme nazi. Il semble que ce soit aussi une façon de contribuer au remboursement d'une dette symbolique. Ainsi, un journaliste de *Die Weltkunst* dit de cette catégorie d'acheteurs qu'ils sont « pleins d'abnégation »⁴⁶⁷. Sans doute doit-on mettre en rapport cette dernière remarque avec les visites de masse qui font figure de pèlerinage.

② La querelle de « l'émigration intérieure »

2.1 Genèse

En cette période de dénazification, celui qui a émigré après l'arrivée du nazisme échappe bien évidemment à toute enquête et jusqu'au moindre soupçon. Pour les autres, les choses sont plus compliquées et leur probité est vite mise en doute. Otto Dix est ainsi écarté de l'exposition d'Überlingen pour un portrait qu'il n'avait jamais réalisé de la famille Ribbentrop, alors que Max Beckmann qui avait assisté à la somptueuse réception offerte le 11 août 1936 par les mêmes Ribbentrop jouit du privilège d'y exposer un tableau⁴⁶⁸. Il faut dire de Max Beckmann qu'il s'était très tôt fait maître dans l'art de cultiver les relations et les amitiés dont il pourrait tirer avantage. Dans le champ littéraire, la polémique enfle. Le terme pour le moins oxymorique, mais promis à une longue postérité, d'"émigration intérieure" apparaît.

C'est sous la plume de l'écrivain Frank Thieß que cette expression fait son entrée remarquée le 18 août 1945, dans les débats passionnés opposant ceux

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ P. , « Die Lage des Kunsthandels in Berlin seit 1945 », *Die Weltkunst*, N°7, 1949, p. 8.

⁴⁶⁷ „opferbereite Käuferschicht“; D., „Zur Lage des Deutschen Kunstmarktes“, *Die Weltkunst*, N°1, 1949, p. 3.

⁴⁶⁸ Le tableau exposé est *Strandbild (Plage)*. Voir *Rückkehr der Moderne – 1945 – Überlingen – 1995*, cat. expo., Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996, p. 51 et 219.

d'entre les artistes et les écrivains qui avaient choisi de partir, à la grande masse de ceux qui étaient restés. Tout avait commencé avec la lettre ouverte de Walter von Mollo adressée le 4 août 1945 à Thomas Mann, exhortant l'un des exilés allemands les plus célèbres à rejoindre son pays natal détruit par des années de barbarie⁴⁶⁹. La réponse de l'écrivain publiée pour la première fois dans une revue d'émigrés allemands new-yorkaise⁴⁷⁰, le 7 septembre 1945, contient en germe une part importante des soupçons qui doivent bientôt peser sur ces Allemands de l'intérieur, au nombre desquels compte justement Walter von Mollo. Pour Thomas Mann, en effet, l'année Zéro n'implique ni amnésie ni amnistie : « Peut-on d'un revers de main balayer ces douze années avec toutes leurs conséquences et faire comme s'il ne s'était rien passé ? »⁴⁷¹ écrit-il, avant d'évoquer la douleur de l'arrachement à la patrie, les difficultés de l'exil, quand d'autres restés en Allemagne juraient fidélité à Goebbels, révoquant ainsi en doute la possibilité même d'une réconciliation⁴⁷². Intransigeant avec les hommes, il ne l'est pas moins avec les œuvres : « Superstition peut-être, mais à mes yeux des livres qui ont pu être imprimés en Allemagne entre 1933 et 1945 valent moins que rien, et il n'est pas bon de les toucher. Ils sentent le sang et la honte ; on devrait tous les passer au pilon. Il n'était pas permis de faire de la "culture" en Allemagne pendant qu'autour de soi se passait tout ce que nous savons. Cela revenait à enjoliver la dépravation, à orner le crime. Ce fut pour nous, au milieu de tout le reste, une souffrance de voir l'esprit allemand, l'art allemand se présenter constamment comme bouclier et paravent de l'horreur absolue. »⁴⁷³

Anticipant habilement de quelques semaines la réponse de Thomas Mann dont il pouvait deviner la teneur⁴⁷⁴, Frank Thieß parle d'émigration intérieure pour qualifier son attitude et celle des autres écrivains qui ont continué de publier en Allemagne. À l'en croire, non seulement les émigrés de l'intérieur - terme par lequel il confond *tous* les écrivains et artistes restés en Allemagne -

⁴⁶⁹ Lettre ouverte de Walter von Molo à Thomas Mann (4 août 1945) publiée dans le *Münchener Zeitung* du 13 août 1945. Membre fondateur du PEN-Club, depuis 1926, membre de l'Académie prussienne des arts, Walter von Molo est l'un des auteurs à succès de la République de Weimar.

⁴⁷⁰ Lettre ouverte à Walter von Molo, datée du 7 septembre 1945, parue pour la première fois dans *Aufbau*, New York, septembre 1945. *Aufbau* paraît à partir de 1934 à New-York. Hebdomadaire juif-allemand, il devient l'organe des émigrés.

⁴⁷¹ Thomas Mann, « Pourquoi je ne rentre pas en Allemagne », *Etre écrivain allemand à notre époque*, traduit de l'allemand par Denise Daun, Paris, Gallimard, 1996, p. 316.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 316-317.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 319-320.

⁴⁷⁴ Les opinions de Thomas Mann qui s'adressait à partir de 1940 à « l'auditeur allemand » via la station radiophonique de la BBC, étaient depuis longtemps connues.

ne s'étaient pas compromis, mais plus encore, ils avaient formé une forteresse imprenable qu'Hitler, malgré tous ses efforts, n'était pas parvenu à conquérir⁴⁷⁵. Selon lui, ils avaient refusé d'abandonner leur patrie, comme on reste au chevet d'une « mère malade »⁴⁷⁶, métaphore qui devait beaucoup à la rhétorique nazie. L'attitude de Frank Thieß sous le nazisme ne fut pas aussi franche que sa prise de position en 1945 pouvait le laisser penser. Ainsi, si sa célèbre œuvre *L'empire des démons (Das Reich der Dämonen)* contenait certaines allusions critiques, ajoutées a posteriori pour la plupart, ses autres écrits étaient soit inoffensifs, soit plutôt partisans. Thieß ne fut jamais interdit, ni exclu de la Chambre culturelle du Reich, ni poursuivi. Il ne reçut que quelques mauvaises notes qui qualifiaient certains de ses ouvrages d'indésirables ou d'impropres. Au reste, ses livres pouvaient être librement publiés à l'étranger. Écrivain mineur, il était somme toute un auteur toléré. Il est ainsi limpide que Thieß cherche avant tout à se reconstruire à bon compte une réputation. Cela n'échappe pas à Thomas Mann qui, dans une note de son *Journal du Docteur Faustus*⁴⁷⁷, interprète dès 1945 la formule de Thieß comme une tentative d'échapper aux soupçons collaborationnistes et à la dénazification.

Marquée du sceau de l'ambiguïté, la démonstration de Thieß utilise opportunément à son profit le discours tenu par les nazis eux-mêmes. En effet, si Hitler en personne avait constamment invité les opposants au départ, les nazis, dans le même temps, n'avaient cessé de dénoncer ces ennemis de l'intérieur que représentaient précisément ceux qui n'étaient pas partis. Ainsi, dans le numéro du 19-20 août 1934 du *Völkischer Beobachter*, un journaliste invectivait « ces gens qui, par l'esprit, ont depuis longtemps émigré, bien que physiquement ils continuent à jouir du droit de séjour en Allemagne et à profiter, avec une effronterie croissante, de la générosité allemande », et

⁴⁷⁵ „Eroberung Hitler trotz aller Bemühungen nicht gelungen“; Cité par Reinhold Grimm, „Innere Emigration als Lebensform“, *Exil und innere Emigration*. 3. Wisconsin Workshop der Deutschen Abteilung der University of Wisconsin (octobre 1971), Francfort sur le Main, Athenäum Verlag, 1972, p. 36.

⁴⁷⁶ „kranke Mutter“; Cité par Michael Philipp, „Distanz und Anpassung. Sozialgeschichtliche Aspekte der Inneren Emigration“, *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, Munich, édition text + kritik (Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch, Band 12), 1994, p. 11. L'interprétation de l'émigration intérieure comme acte patriotique et nationaliste, sensible dans cet extrait, marquera durablement les esprits. Ainsi il désigne entre autres jusqu'à aujourd'hui de manière assez sommaire les écrivains "non-alignés", conservateurs et chrétiens, qui publièrent sous le nazisme

⁴⁷⁷ Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus : Le Roman d'un roman*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 135.

d'ajouter « Physiquement ils sont à Berlin, par l'esprit ils sont à Prague. [...] Physiquement ils sont à Berlin, par l'esprit ils sont par toutes les fibres de leur être du côté des ennemis mortels de l'Allemagne. [...] Nous le savons : ils ont la haine dans le sang. [...] Et pourtant ils ne vivent, ces émigrants intellectuels (*geistige Emigranten*), que grâce à la grandeur du Führer ! [...] Car si Adolf Hitler n'était pas si grand, depuis longtemps ils pourraient avec leurs acolytes regarder Berlin de Prague, de Paris ou d'Amsterdam ! Pour nous autres nationaux-socialistes, une chose reste de prime abord intangible et nous ne souffrirons pas qu'on la mette en cause : celui qui aujourd'hui ne se rallie pas au Führer appartient à cette émigration intellectuelle ou a rejoint ce milieu, à la grande joie de nos ennemis. Qu'il ait agi par bêtise, par amertume personnelle, par individualisme ou pour quelque autre motif, une seule chose compte pour nous : le résultat est là : il se trouve sur la même ligne que ces émigrants intellectuels, il s'est mis du côté des ennemis mortels de l'Allemagne ! Pour nous il est perdu, car pendant la bataille, il a rejoint l'ennemi, l'émigration intellectuelle, c'est un déserteur ! »⁴⁷⁸ Substituant à l'adjectif "intellectuel" celui d'"intérieur", Thieß place du même coup tous les émigrants sur un pied d'égalité.

De fait, même si dans les années 1930, on avait cherché à prouver que la culture allemande n'existait plus qu'en dehors de l'Allemagne, comme lors de l'exposition de l'Union des artistes libres organisée à Paris en 1938⁴⁷⁹, dès 1933, de nombreux écrivains en exil avaient toutefois senti le lien qui les unissait à certains de ceux qui étaient restés et, du reste, les premières années du régime avaient été marquées par une collaboration intense entre antifascistes de l'extérieur et de l'intérieur, liés par le sentiment d'appartenir à une même armée. En 1933, Thomas Mann lui-même avait évoqué « la souffrance de l'apatridie spirituelle »⁴⁸⁰ et plus tard, en 1938, avait parlé de « Nous, les Allemands de l'émigration intérieure et extérieure », ajoutant que « ce "nous" représent[ait] toujours l'opposition allemande extra et intra muros »⁴⁸¹. Klaus Mann partageait cette idée. Dans *Le Volcan* publié en 1939, il avait écrit : « Pourtant, là-bas [en Allemagne], des gens continuaient de vivre. Beaucoup

⁴⁷⁸ Cité et traduit par Gérard Imhoff, *Jochen Klepper : Contribution à l'étude de l'Emigration intérieure*, Berne, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1982, p. 9.

⁴⁷⁹ Lionel Richard, *op. cit.*, 1995, p. 112.

⁴⁸⁰ „Qual seelischer Heimatlosigkeit“. Cité par Reinhold Grimm, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁸¹ „... wir, die Deutschen der inneren und äußeren Emigration“; „und dies "wir" bedeutet immer die deutsche Opposition extra et intra muros“; Thomas Mann, *Dieser Friede*, New York, Longmans, Green and Company, 1938, p. 9-10.

souffraient de n'être que des étrangers dans leur propre pays. On disait qu'ils faisaient partie de l'émigration intérieure. », avant d'ajouter : « Soyez modestes, messieurs les émigrés ! Quand vous retournerez chez vous, vous découvrirez sur les visages de vos amis des stigmates tout à fait semblables à ceux que vous portez. »⁴⁸² Le jeune écrivain voyait « l'émigration du dedans et celle du dehors [...] comme deux courants parallèles. »⁴⁸³ De la même manière, dès 1933, la formule "l'Autre Allemagne" avait désigné les Allemands intègres et la culture allemande à l'extérieur comme au sein du pays⁴⁸⁴, battant en brèche une propagande qui ne cessait de célébrer l'unité d' « un peuple, un Reich, un Führer ». Les artistes restés au pays comparaient quant à eux leur état psychologique à celui d'un émigré. Il faut dire que ce dernier était devenu un personnage central, un étalon à l'aune duquel on qualifiait les attitudes et les discours. Le philologue Victor Klemperer rapportait dans son journal à la date du 30 juin 1933 les propos d'un certain Dember qui qualifiait de « mentalité d'émigrants » les espoirs de l'écrivain et de ses amis en une défaite de l'Allemagne et en un secours de l'extérieur. L'expression était reprise à la date du 1^{er} juillet, déjà passée dans le langage courant⁴⁸⁵. Ernst Barlach, installé depuis 1910 à Güstrow dans le Mecklenburg, écrivait en 1937 à Heinz Priebatsch se « ... sentir comme un émigré dans son pays natal »⁴⁸⁶. Quant à l'écrivain Jochen Klepper, resté à Berlin, il affirmait dès l'été 1933 qu'il avait le sentiment d'être un expatrié, ajoutant qu'il était « ... maintenant tout à fait en exil. »⁴⁸⁷ Dans un texte intitulé « Lorsque je fus menacé par l'interdiction d'exercer ma profession », le sculpteur Ernst Barlach écrivit : « Contraint à une sorte d'existence d'émigré dans mon pays natal, je n'ai plus le choix qu'entre

⁴⁸² Klaus Mann, *Le Volcan, un roman de l'émigration allemande 1933-1939*, traduit de l'allemand par Jean Ruffet, Paris, Grasset, 1993, p. 390-391.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 392.

⁴⁸⁴ On retrouve cette idée dans de nombreuses pages de l'autobiographie de Klaus Mann, *Le Tournant*, traduit de l'allemand par Nicole et Henri Roche, Paris, Arles, Solin, 1991, p. 390, 393, 527. En 1939, Klaus et Erika Mann reçurent d'une maison d'éditions américaine la commande d'un livre intitulé *The Other Germany*, qui devait comprendre tous les grands noms de la littérature et de l'art allemands. Précisons que la signification de l'"Autre Allemagne" tend à se déplacer au fil des années, pour ne désigner, à la déclaration de guerre, que les acteurs de la culture allemande exilés. En outre, *L'Autre Allemagne (Das andere Deutschland)* était aussi le titre d'un journal pacifiste et républicain créé en 1925 et édité par Fritz Küster. Il fut interdit en 1933 avec l'arrivée des nationaux-socialistes au pouvoir.

⁴⁸⁵ Victor Klemperer, *Mes soldats de papier : Journal 1933-1941*, traduit de l'allemand et présenté par Ghislain Riccardi, Paris, Editions du Seuil, 2000, p. 48 et 50.

⁴⁸⁶ „mich als Emigrant im Vaterlande zu fühlen“ ; Ernst Barlach, *op. cit.*, 1969, p. 734. (Lettre du 23 octobre 1937). Dans une lettre du 25 septembre 1937 à Reinhard Piper, Barlach évoque ceux qui sont « condamnés à la vie d'émigrant dans leur pays natal » (*die zum Emigrantenleben im Vaterlande Verurteilten*). *Ibid.*, p. 730. On pourrait multiplier à loisir les exemples.

⁴⁸⁷ „Emigranten-Stimmung“, „... jetzt durchaus im Exil“ ; *Ibid.*, p. 69.

une véritable émigration ou la décision coûte que coûte d'imposer mon droit à une activité professionnelle libre. (...) De ce point de vue, ma situation est encore pire que celle d'un vrai émigré, et si cela n'est pas formulé expressément, cela correspond pourtant à une condamnation, à une lente strangulation dont l'intention est clairement signifiée chaque jour. »⁴⁸⁸ Il convient toutefois de souligner que les citations que l'on pourrait multiplier ici eurent une validité ponctuelle, étant bien entendu que les positions se modifièrent tout au long du régime nazi, au gré des événements. Reste que très vite, quelques années seulement après 1933, les espoirs d'une libération prochaine de l'Allemagne avaient disparu.⁴⁸⁹

Bien entendu, et contrairement à ce que laissait entendre Thieß, tous les écrivains et artistes restés en Allemagne ne partageaient pas, loin s'en faut, les mêmes motivations. Beaucoup arguèrent de leur ignorance d'une langue étrangère, du souci de ne pas abandonner leur famille, de la peur de laisser leurs tableaux, de l'impossibilité de créer en-dehors du sol allemand, de leur âge enfin⁴⁹⁰, toutes raisons qui étouffaient les vellétés de départ. La lecture du journal de Victor Klemperer est en cela particulièrement éclairante. Lui qui se sent dans l'Allemagne des années 1930 comme « Ulysse dans l'ancre de Polyphème »⁴⁹¹ - une autre allusion à une émigration intérieure - évoque à de nombreuses reprises la possibilité d'une émigration qu'il finit inmanquablement par rejeter pour telle ou telle autre raison. Tout au long de

⁴⁸⁸ „Im Vaterlande zu einer Art von Emigrantendasein genötigt, bleibt mir nur die Wahl zwischen dem Vollzug der wirklichen Emigration oder dem Entschluß, koste es, was es wolle, mein volles Recht auf ungehemmte berufliche Betätigung durchzusetzen. Ersteres habe ich niemals eine Erwägung gewürdigt, und so wird das Zweite für mich zu unabweislicher Notwendigkeit. (...) In dieser Hinsicht ist mein Zustand noch übler als der eines echten Emigranten, und wenn es nicht ausdrücklich formuliert ist, so ergibt sich doch die Verhängung der langsamen Erdrosselung, deren Absicht klar genug zu Tage tritt.“; Ernst Barlach, „Als ich von dem Verbot der Berufsausübung bedroht war“, *Das Dichterische Werk: Die Prosa II*, édition établie par Friedrich Droß, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1959, p. 427-428.

⁴⁸⁹ Déjà à la fin de l'année 1935, l'écrivain Erich Ebermayer écrivait dans son journal : « La libération ne peut venir que de l'extérieur, plus de l'intérieur. (...) Seul le bouleversement d'une guerre et rien d'autre peut encore détruire le régime nazi. » (*Befreiung kann nur noch von außen, nicht mehr von innen kommen. (...) Einzig und allein die Erschütterung eines Krieges jetzt noch das Nazi-Regime stürzen.*) ; Erich Ebermayer, *Denn heute gehört uns Deutschland : Persönliches und politisches Tagebuch*, Hambourg, Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 1959, p. 650.

⁴⁹⁰ Ainsi que nous l'avons calculé, la moitié des artistes qui restent en Allemagne sous le régime nazi sont âgés de plus de 50 ans. A l'opposé, Gilbert Badia note que « les trois quarts des réfugiés [en France] sont compris dans la tranche d'âge des 25 et 40 ans (...). 60% au moins des émigrés recensés ont moins de 30 ans. » (Gilbert Badia, *et. alii, Les barbelés de l'exil : études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, p. 15) Il semble que ces proportions soient aussi valables pour l'émigration dans les autres pays européens.

⁴⁹¹ Victor Klemperer, *op. cit.*, 2000, p. 157.

son journal, tenu de 1933 à 1945, il invoque ainsi sa lointaine pratique des langues étrangères et leur oubli progressif pour justifier son refus d'émigrer. Dès le 9 juillet 1933, il note : « ... même pas question d'être enseignant de langue, je peux seulement faire des conférences sur l'histoire des idées, et uniquement en langue allemande, et dans un esprit totalement allemand. Je suis condamné à vivre ici et à mourir ici. »⁴⁹² Régulièrement, il reprend cet argument et d'autres, pour toujours aboutir à la conclusion que, pour lui, à la différence de certains de ses amis par exemple, l'émigration est une décision impossible. En mai 1933, Willi Baumeister répondait à Oskar Schlemmer qui l'interrogeait sur la décision à prendre : « seul, on pourrait volontiers prendre sur soi, mais la famille [il a encore deux très petites filles] contrecarre aussitôt tous les projets de bohème... Doit-on quitter maintenant la terre et le pays de nos pères ? Je pense qu'on est maintenant malgré tout à notre place ici. »⁴⁹³ D'ailleurs, dans une lettre de décembre 1935, Oskar Schlemmer affirme qu'il lui est impossible d'émigrer car il ne peut pas abandonner sa famille et parce qu'il est convaincu de ne pouvoir vivre et travailler qu'en Allemagne⁴⁹⁴. Lorsque, longtemps après la guerre, le journaliste Hans Kinkel demande à Otto Dix pourquoi il n'a pas quitté l'Allemagne, celui-ci conclut son argumentation par ces mots : « En outre : comment pouvait-on donc émigrer quand on avait ici une grange remplie de tableaux ? Les nazis seraient venus et auraient tout confisqué. Ce n'est quand même pas possible ! »⁴⁹⁵ À Alkinoos qui l'interrogeait, Ulysse répondait : « Oh ! non, rien n'est plus doux que patrie et parents ; dans l'exil, à quoi bon la plus riche demeure, parmi des étrangers et loin de ses parents. »⁴⁹⁶

Pour quelques uns toutefois, artistes engagés et souvent membres du Parti Communiste, rester tenait d'un devoir moral et politique. Séjournant en Suisse durant l'été 1936, Hans et Lea Grundig s'étaient demandé s'ils devaient retourner en Allemagne. « Que devons-nous faire ? », raconte Hans Grundig. « Lea et moi étions tiraillés entre le bon sens et l'émotion. Devions-nous rester

⁴⁹² *Ibid*, p. 52.

⁴⁹³ „allein könnte man gern vieles auf sich nehmen, aber die Familie korrigiert alsbald alle Boheme-Projekte... Soll man die Scholle und das Land der Väter jetzt verlassen? Ich meine, man gehört trotz allem jetzt hierher“; Cité par Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p. 299.

⁴⁹⁴ Cité par Werner Haftmann, *Ibid*, p. 220.

⁴⁹⁵ „Übrigens: wie konnte man denn emigrieren, wenn man hier einen Stall voll Bilder hat? Da wären die Nazis gekommen und hätten alles beschlagnahmt. Das ist doch unmöglich!“; cité par Birgit et Michael Viktor Schwarz, *Dix und Beckmann : Stil als Option und Schicksal*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1996, p. 18.

⁴⁹⁶ Homère, *L'Odyssee*, Paris, Gallimard, 1999, p. 166. (Coll. Folio Classique, n° 3235)

ici, en Suisse, et sauver notre vie, ou devions-nous retourner dans cette Allemagne horrible qui a sombré dans la barbarie, mais qui était encore notre patrie et avait maintenant et de façon pressante besoin de nous en tant qu'antifascistes ? »⁴⁹⁷ De même, l'écrivain anarchiste Erich Mühsam que l'on avait averti du danger qui planait sur lui, affirmait : « je veux rester ici et travailler, je veux éclairer le peuple allemand sur la funeste erreur qu'il a commise en se livrant momentanément à la barbarie. Je ne veux pas quitter l'Allemagne. »⁴⁹⁸ Pour ceux-là, rester signifiait entrer en guerre contre le nazisme, et le terme d'émigration intérieure, était, ainsi que devait le souligner plus tard Lea Grundig, trop faible.⁴⁹⁹

2.2 Une migration à l'intérieur du pays

Il est vrai que de nombreux créateurs avaient effectué une migration à l'intérieur du pays, déménageant de la ville à la campagne ou dans une maison située à l'écart du monde, partout où ils pensaient trouver un refuge et un moyen d'échapper à la contamination nationale-socialiste. « On appelle [d'ailleurs] "migrations intérieures" les déplacements à l'intérieur d'un même pays et qui peuvent être plus ou moins définitifs ou temporaires », expliquent les psychanalystes Leon et Rebecca Grinberg⁵⁰⁰. Sans doute, ces artistes pensaient-ils, à l'instar d'Ernst Jünger qui l'avait affirmé sans hésitation dans son roman *Sur les falaises de marbre* (1939), qu'au milieu des plus grandes

⁴⁹⁷ „Was sollten wir tun? Lea und ich wurden hin-und hergerissen zwischen Verstand und Gefühl. Sollten wir hier bleiben in der Schweiz und unser Leben retten, oder sollten wir wieder in jenes grauenhafte, in Barbarein versunkene Deutschland zurückkehren, das doch unsere Heimat war und uns als Antifaschistischen jetzt dringend brauchte?"; Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin (Ouest), Dietz Verlag, 1973, p. 267.

⁴⁹⁸ Erika et Klaus Mann, *Fuir pour vivre* [1939], traduit de l'allemand par Dominique Miermont, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 42.

⁴⁹⁹ « Il y avait à l'époque la soi-disant "émigration intérieure". Beaucoup se retirèrent, devant la responsabilité de ce qui se passait, se barricadèrent dans l'espace privé. Mais cet espace faisait partie de la maison dans laquelle on pensait, planifiait, organisait et trafiquait d'une façon fasciste. On ne pouvait que participer ou être contre. Il n'y avait pas ici de troisième voie. » („*Damals gab es die sogenannte "Emigration nach innen". Viele zogen sich vor der Verantwortung an dem, was geschah, zurück, riegelten sich im privaten Raum ab. Aber der Raum war Teil des Hauses, in dem faschistisch gedacht, geplant, vorbereitet und dann faschistisch gehandelt wurde. Mann konnte nur mitmachen oder dagegen sein. Einen dritten Weg gab es auch hier nicht.*"); Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p. 44.

⁵⁰⁰ Leon et Rebecca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Ndaye, Lyon, Césura Lyon Éditions, 1986, p. 32.

destructions un havre de paix subsiste toujours. Ainsi, Otto Dix, licencié de son poste de professeur à l'Académie des Beaux-arts de Dresde dès 1933, décidait deux ans plus tard de quitter la ville pour la campagne, s'établissant dans un premier temps à Randegg chez son beau-frère, puis, à partir de 1936, à Hemmenhofen, au bord du lac de Constance. Ce déménagement est d'ailleurs la seule réaction au national-socialisme que comporte la biographie du peintre. Là, il peignit principalement des paysages. Installé à la frontière suisse, l'artiste semblait se ménager la possibilité - peut-être purement psychologique - de s'évader à tout instant. C'est sûrement ce qui fit dire à Eva Karcher qu'« en automne 1933, Dix émigra avec toute sa famille au bord du Lac de Constance. »⁵⁰¹ Peut-être n'est-il ainsi pas anodin qu'Otto Dix se soit intéressé à cette époque et à de nombreuses reprises au thème de Saint Christophe, celui qui porta sur son dos Jésus enfant pour lui faire traverser la rivière et qui est depuis considéré comme le patron des voyageurs.

Un an plus tard, Dix était rejoint par Max Ackermann et, en 1944, par Erich Heckel. Longue serait la liste de tous ces artistes à avoir déménagé au gré des revers de fortune, des poursuites ou des ravages de la guerre, effectuant une longue et incessante (é)migration intérieure. Pour les Grinberg, le déménagement de la ville à la campagne, ou inversement est de fait à considérer du point de vue psychologique comme une migration⁵⁰². En 1939, après avoir sillonné l'Allemagne pendant deux ans en compagnie de son mari et visité à Munich la pernicieuse exposition « *Art dégénéré* », Hannah Höch s'installa de cette façon dans une petite maison aux portes de Berlin où elle vécut en autarcie grâce à son potager et mit à l'abri de nombreuses archives du groupe dadaïste berlinois. D'ailleurs, à l'arrivée des troupes soviétiques près de Berlin, c'est dans son jardin qu'elle enterra la riche collection qu'elle avait rassemblée. Elle possédait en effet des œuvres de Hans Arp, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck et même Vassily Kandinsky et avait entrepris de rassembler de nombreux livres désormais interdits par la censure nazie. Hans Richter l'a raconté ainsi : « Durant le millénaire des sous-hommes, elle dut cacher des trésors. Elle les enterrait la nuit dans des caisses : documents proscrits, revues, photos. Son petit jardin était truffé de cachettes, au pied des arbres dont elle cueille aujourd'hui les noix. L'art dégénéré des Schwitters, Grosz, Hausmann, Heartfield, fut caché dans des containers métalliques au fond du puits vide ; les conserver dans la maison signifiait en

⁵⁰¹ C'est nous qui soulignons. Eva Karcher, *Otto Dix 1891-1969*, Cologne, Taschen, 2002, p. 170.

⁵⁰² *Ibid.*

effet les abandonner à l'anéantissement. Ces activités éveillèrent les soupçons de ses voisins, qui se mirent à la surveiller. Que pouvait bien faire ce petit bout de femme dans son jardin lors de ses allées et venues nocturnes et sans lumière ? Convocations et fouilles de la maison par les nazis ! Mais on ne trouva rien, ni art dégénéré, ni écrits dangereux pour la Nation. Sa droiture naturelle tint tête aux recherches. Les containers métalliques et les caisses restèrent invisibles et silencieux toutes ces années, jusqu'à ce que le cauchemar eût pris fin et qu'elle déterrât ses trésors... »⁵⁰³ Entourée des œuvres de ses amis, celle qui avait déjà connu la solitude due à son sexe quand elle fréquentait la société exclusivement masculine et plutôt phallocrate des dadaïstes⁵⁰⁴, continua de travailler à ses collages, photomontages et tableaux. « Parfois je ne parlais à personne pendant un mois »⁵⁰⁵ raconta-t-elle après guerre à Peter Krieger.

Dès le mois de mai 1932, alors que sa première exposition personnelle devait se tenir au Bauhaus de Dessau - les cartons d'invitation étaient déjà prêts -, elle fut subitement annulée par les nazis désormais à la tête du Land. Dans les pages de l'infâme pamphlet de Wolfgang Willrich, *Le Nettoyage du temple de l'art*, on pouvait trouver une reproduction de son œuvre datée de 1925 *Les journalistes (Die Journalisten)* [ill.22]. Preuve peut-être du peu d'influence de cette diatribe, Hannah Höch sera membre de la Chambre de la Culture du Reich, sous le matricule M8568, automatiquement intégrée lors de l'absorption de la *Deutsche Kunstgemeinschaft*. Peut-être était-ce aussi la conséquence du peu de reconnaissance dont elle avait bénéficié. Devant les lourds frais médicaux qu'elle avait dû acquitter après son opération de la thyroïde, Hannah Höch demanda même son rattachement à l'"Aide sociale populaire nationale-

⁵⁰³ „In den tausend Jahren der Untermenschen mußte sie diese Schätze verstecken. Sie vergrub sie nachts in Kisten: verfemte Dokumente, Zeitschriften, Fotos. Der kleine Garten war voll von Verstecken, unter Bäumen, von denen sie jetzt Nüsse erntet. Die entartete Kunst der Schwitters, Grosz, Hausmann, Heartfield wurde in Metallbehältern im leeren Brunnen versteckt, denn im Haus aufbewahren hieß sie der Vernichtung übergeben. Den Nachbarn wurde diese Gegrabe verdächtig, sie wurden aufmerksam denn was tat diese kleine Person da nachts in ihrem Garten, in dem sie ohne Licht hin und her lief. Vorladungen und Haussuchungen durch die Nazis! Aber man fand nichts, keine entartete Kunst noch die Nation gefährdende Schriften. Ihre natürliche Gradheit hielt den Untersuchungen stand. Die Blechbehälter und Kisten blieben durch die Jahre unsichtbar und stumm, bis der Spuk ein Ende nahm und sie ihre Schätze wieder hob...“; Hans Richter, „Die tüchtige Hannah“, *Begegnungen von Dada bis heute: Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Cologne, DuMont, 1973, p. 28.

⁵⁰⁴ Pavel Liska dit que pour beaucoup, elle n'était que celle qui accompagnait Raoul Hausmann. Aussi révolutionnaires qu'ils voulussent être, les dadaïstes restaient fortement attachés à la vision bourgeoise de la femme. Pavel Liška, « Der Weg in die innere Emigration », *Hannah Höch 1889-1978 : Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 1990, p. 63.

⁵⁰⁵ Cité in : *Ibid*, p. 71-72.

socialiste" (*NS-Volkswohlfahrt*)⁵⁰⁶. Les œuvres de Hannah Höch ne subirent pas l'humiliation d'orner les cimaises de l'exposition « *Art dégénéré* », pour la simple raison qu'aucune d'entre elles n'appartenait à une collection publique. En revanche, elle ne manquera pas de la visiter plusieurs fois. Le dossier de Hannah Höch à la Chambre de la culture du Reich ne contenait aucune mention d'une quelconque "dégénérescence"⁵⁰⁷. Elle reçut d'ailleurs une commande de onze œuvres pour le ministère de l'armée de l'air. Jusqu'en 1939, elle chercha activement à nouer des contacts avec des marchands et à exposer. En 1943, alors qu'elle demandait un coupon pour acheter du matériel pictural auprès de la Chambre de la culture du Reich, elle reçut l'évaluation suivante : « Ses capacités artistiques [sont] moyennes. (...) Certaines de ses œuvres sont le produit d'un dilettante, mais pour raisons sociales elle est éligible. »⁵⁰⁸ Au fond, le fait que Hannah Höch soit une femme semble exclure d'emblée pour le fonctionnaire que son travail artistique puisse jamais être pris au sérieux. L'argument du dilettantisme est un lieu commun dans l'appréciation de l'activité créatrice des femmes⁵⁰⁹.

De la même façon qu'elle s'institua en gardienne des archives du passé, Hannah Höch perpétua dans son œuvre ce qu'elle avait amorcé avant l'arrivée des nazis au pouvoir. L'année 1933 ne provoqua pas de rupture stylistique. On ne peut nier néanmoins que l'artiste produisit des œuvres marquées par la tristesse et le désespoir et s'affronta à des thèmes auxquels le paysage politique autoritaire n'était pas étranger. Néanmoins, le discours politique auquel les photomontages s'adonnaient généralement disparut à mesure que la dimension onirique et fantastique croissait. En 1933 déjà, elle peignait *Départ sauvage (Wilder Aufbruch)* [ill.23]. D'un amas de touches rectangulaires et épaisses, posées au couteau, émergent deux figures monstrueuses : des corps de gnomes privés de tronc, des yeux et un "bec" d'oiseau de proie, des cheveux incandescents. On le sait, depuis Platon, la laideur est associée au mal. L'art entretemps s'est approprié cette idée, utilisant la hideur - et en premier lieu la figure du monstre - pour rendre visible l'enfer. L'Occident chrétien, où le péché est vu comme ce qui défigure l'homme créé par Dieu, n'a cessé de se

⁵⁰⁶ Voir le mémoire de Monika Wenke qui a consulté les archives. Monika Wenke, *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch 1933-1945*, I vol., University of Cambridge, Institute of Continuing Education, mémoire sous la direction de Francis Woodman, 2010, p. 20. Consultable en ligne: <http://d-nb.info/1024851672/34>

⁵⁰⁷ *Ibid*, p. 22.

⁵⁰⁸ Cité par Monika Wenke, *Ibid*, p. 38.

⁵⁰⁹ Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir : et autres essais* [1989], traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

fabriquer toute une galerie de monstres⁵¹⁰. Malin et maléfique, le monstre incarne aussi plus largement l'ennemi⁵¹¹. « Ecrire le monstre, c'est écrire l'angoisse »⁵¹², affirme Gilbert Lascault. Image d'une société qui se désagrège et engendre elle-même les agents de sa destruction, le monstre, particulièrement fécond dans la tradition iconographique allemande⁵¹³, s'imposa dans les années 1930 chez les artistes non alignés comme une prophétie apocalyptique, un aperçu désespéré de l'avenir de l'Allemagne dirigée par Hitler. En 1933 aussi, Josef Scharl donnait sa vision de *L'animal de [son] temps* [ill.24] : une chimère à la peau et aux griffes d'un dragon, aux oreilles d'éléphant, aux mamelles d'une truie, aux yeux et à la truffe d'un chien imbécile. Sous le masque des corps parfaits, que le national-socialisme entendait produire après épuration de la race, se cache une bête informe et débile. En 1936, Rudolf Schlichter peignait *L'Etrangleur* [ill.25]. Dans un paysage inhospitalier et aride, un effroyable monstre, sorte d'araignée humaine, achève son rituel sanglant : à ses pieds, en contrebas, gisent dans un amas gluant de sang, d'os et de chair des membres et des têtes arrachées à des corps humains. De sa main gauche, il tient encore la tête d'une femme, de sa main droite il agrippe le soleil. Les ténèbres ont de toute façon déjà envahi le monde. Au fond, on aperçoit un dispositif mécanique : des poutres et des poteaux assemblés à une poulie et des câbles. Pour celui qui s'était à la fin des années 1920 détourné de son engagement communiste pour se rapprocher des milieux catholiques et conservateurs, et en premier lieu d'Ernst Jünger, le monstre est engendré par la société techniciste⁵¹⁴. Le national-socialisme n'est pour le peintre que l'évolution logique d'une société devenue barbare car dominée par le progrès technique.

Hannah Höch raconta beaucoup plus tard à Will Grohmann la genèse de son œuvre : « [cette œuvre] est née en 1933, lorsqu'il apparut sans équivoque que la communauté virile allemande avait commencé ce départ sauvage dans l'arrogance nationale, la privation des droits et le délire de conquête. Les femmes, surtout les mères, considéraient encore à cette époque ce coup d'Etat avec beaucoup d'inquiétude, de la méfiance, mais aussi de la résignation. C'est

⁵¹⁰ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 294-295.

⁵¹¹ *Ibid*, p. 285-286.

⁵¹² *Ibid*, p. 62.

⁵¹³ J. B. Rietstap constate ainsi que les monstres ne sont pas rares « en armoiries », surtout dans les armes des familles allemandes et selon René Huyghes, c'est dans le monde germanique que l'art des monstres atteint des sommets. *Ibid*, p. 56 et 227.

⁵¹⁴ Sur cette tradition du monstre, voir Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 373.

ce que je voulais montrer. Puis, beaucoup plus tard, lorsque la vision du monde en Allemagne fut métamorphosée avec une ruse inconcevable, les maîtres des sorcières réussirent alors aussi à impliquer les femmes dans ce délire. »⁵¹⁵ En 1945, la guerre achevée, elle reprendra les mêmes figures dans une œuvre au titre explicite : *La fin (Das Ende)* [ill.26]. Alors la figure monstrueuse serait désormais morte.

En 1933 également, elle peignit *Requiem* [ill.27]. Peintes dans des tons terreux, seulement réhaussés de quelques reflets bleutés et violacés, des silhouettes se succèdent et rythment le champ de leur verticalité. Ces drôles de personnages à l'aspect minéral ressemblent à des pierres tombales disposées dans un cimetière, interprétation validée par le titre. Dès 1933, Hannah Höch chante la messe des morts pour l'Allemagne.

Deux ans plus tard, *La tempête (Der Sturm)* [ill.28] évoquerait cette peste brune devant laquelle bon nombre de ses amis avaient déjà fui, ici représentée par un vent violent emportant tout sur son passage, hommes et plantes, sectionnant les têtes et les branches des troncs. Ce même désir de fuite est évoqué dans le collage *Bottes de sept lieues (Siebenmeilenstiefel)* [ill.29] de 1937 où une immense paire de jambes bottées sortant d'une coquille d'escargot enjambe un village entier. Les couleurs dans *La tempête* se font acides et l'éclairage confère à la scène un aspect surnaturel⁵¹⁶. En 1936, l'agitation a cessé ; les branches sont désormais immobiles mais la palette ne s'est pas assagie, continuant de diffuser une inquiétante étrangeté. Au premier plan de cette huile sur toile intitulée *Peur (Angst)* [ill.30], une jeune fille montre son visage inquiet, les deux mains présentées paume ouverte en signe de reddition. En 1938, un collage prend le titre de *Résignation (Resignation)* [ill.31].

⁵¹⁵ „Es entstand 1933, als sich, unmissverständlich, herausgestellt hatte, dass die deutsche "Männerwelt" diesen wilden Aufbruch in nationale Überheblichkeit, Rechtlosigkeit und Weltoberungswahn begonnen hatte. Die Frauen, vor allem die Mütter, nahmen zu dieser Zeit, noch diesen Umsturz mit großer Sorge, mit Misstrauen, aber resignierend, hin. Dies wollte ich festhalten. Erst viel später, als bereits das ganze Weltbild in Deutschland unvorstellbar raffiniert umgemodelt war, gelang es dann ja diesen Hexenmeistern auch die Frauen in diesen Wahn einzubeziehen.“; cité in: *Kassandra: Visionen des Unheils 1914-1945*, cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2008, p. 220.

⁵¹⁶ De cette année 1935 datent son opération de la thyroïde des suites d'une maladie de Basedow, ainsi que sa séparation avec l'écrivaine néerlandaise Til Brugman avec qui elle vivait depuis 1929. L'opprobre jeté sur les couples homosexuels et la persécution dont ils sont l'objet après l'arrivée de Hitler au pouvoir ont sûrement dû hâter cette rupture.

Réalisés entre 1942 et 1945, deux cycles graphiques, *Temps de crise* (Notzeit) [ill.32] et *Danse macabre* (Totentanz) [ill.33] réhaussés d'aquarelle et de gouache, enregistrent les horreurs de la guerre. Hannah Höch parle de la mort, du désespoir, des femmes et des enfants abandonnés. La danse macabre a une longue tradition iconographique en Allemagne. Discours social - dans la mort, les classes et distinctions sont abolies -, le motif de la danse macabre s'était transformé en l'expression du destin individuel sous l'influence des artistes symbolistes, et en premier lieu de Max Klinger, avant de gagner une nouvelle et brûlante actualité avec la Première Guerre mondiale. Depuis ses origines, il a vocation de présenter à la face des hommes le pourrissement inexorable qui les attend, déchéance qui n'a que faire des hiérarchies sociales. Avec Hans Holbein, l'iconographie de la danse macabre avait gagné une signification supplémentaire : la mort peut frapper à tout moment ; elle est incontrôlable. Dans les images de Hannah Höch, vivants et morts se ressemblent : les visages prennent l'apparence de crânes.

En même temps qu'elle peignait ces tableaux, Hannah Höch s'adonnait à la peinture sur le motif. A l'aquarelle, sur de grandes feuilles, cette jardinière invétérée se plaisait à figurer des motifs végétaux. « J'ai fait à côté de certains tableaux "pesés du point de vue des idées" », écrit-elle en 1944 à Thomas Ring, « des tableaux de fleurs ou de plantes avec beaucoup d'enthousiasme pour leur beauté (la beauté des plantes) et avec la conscience que rien ne peut être plus justifié que de chercher à pénétrer les formes les plus adorables et de chercher à les immortaliser dans la représentation. »⁵¹⁷ Dans son jardin, comme un pied-de-nez à l'idéologie Blut-und-Boden qui s'instillait jusque dans l'art des jardins, Hannah Höch cultivait d'immenses plantes exotiques. Celles-ci étaient en effet considérées comme la première étape vers l'anormal. En 1939, le paysagiste Joseph Pertl osait parler d' « horticulture dégénérée »⁵¹⁸. Dans un tableau de 1938, elle représentait une forêt à flanc de montagne, un paysage dans le plus pur style allemand. Des digitales, rendues immenses par leur présence au premier plan, rappellent l'atmosphère létale de l'Allemagne. Le temps d'un collage, l'artiste se laissait toutefois à rêver d'un envol vers des régions plus éthérées (*Surtout pas les deux pieds sur terre*) [ill.34]. Un être

⁵¹⁷ „Ich habe neben einigen "gedanklich belasteten" Bildern Blumenstücke oder Pflanzenstücke gemacht mit sehr viel Hingabe an ihre Schönheit (die Schönheit der Pflanzen) und mit dem Bewußtsein, daß nichts gerechtferriger sein kann als den anbetungswürdigsten Formen nachzuspüren und sie darstellerisch zu verewigen zu suchen.“; Hannah Höch 1889-1978: *Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 1990, p. 72-73.

⁵¹⁸ Cité par Monika Wenke, *op. cit.*, p. 40.

fabuleux à tête de sculpture nègre incarne le rejet et l'oubli momentané des angoisses quotidiennes.

Quand la guerre prit fin, Hannah Höch était toujours là, comme si rien n'avait changé. Parlant du dramaturge Georg Kaiser, Erika et Klaus Mann écrivaient en 1939 : « Le monde découvrira avec étonnement que, aux portes de la capitale allemande, un homme a vécu en se taisant (...) tandis que dans cette même ville étaient tenus tant de propos blasphématoires - un homme qui réfléchissait, qui créait, et qui, dans sa solitude figée, était plus vivant que ces pantins gesticulant dans les salles de réunions, les palais des sports et les ministères de la capitale éclaboussés des feux des projecteurs. »⁵¹⁹ Le même Klaus Mann d'ailleurs qualifiait aussi d'émigration intérieure le simple passage du dehors au chez soi, dans une maison sûre où la liberté de parole subsistait. « Après le repas, dans le fumoir », explique-t-il, « on laissait tomber le masque et on murmurait des hérésies ; on était entre conspirateurs, entre rebelles en strict habit de soirée : un petit bataillon isolé de combattants de la liberté, sincères quoiqu'un peu effrayés. "Une émigration de l'intérieur" [...] j'ai appris que cela existait. »⁵²⁰

2.3 Une migration à l'intérieur de soi

Restés au pays après l'avènement de la dictature qui accusait leurs œuvres d'être non allemandes, nombreux étaient les artistes modernes qui se sentaient comme étrangers dans leur propre patrie. Frappés de mélancolie, ils se réfugiaient dans le sein protecteur de leur psyché, effectuant comme une migration à l'intérieur d'eux-mêmes. Victor Klemperer qui avait été mis à la retraite anticipée à la suite des lois de Nuremberg, notait dans son journal en janvier 1938 : « Nous vivons repliés sur nous-mêmes, de plus en plus retirés du monde. »⁵²¹ C'est cette attitude de repli qui fit dire à Claus Vogelsang que les journaux intimes, lieux d'épanchement de l'âme, étaient « le médium de l'émigration intérieure »⁵²², auxquels on pourrait ajouter les nombreux textes théoriques ou autobiographiques auxquels les artistes se consacrèrent,

⁵¹⁹ Erika et Klaus Mann, *op. cit.*, p. 80-81.

⁵²⁰ Klaus Mann, *op. cit.*, 1991, p. 491.

⁵²¹ Victor Klemperer, *op. cit.*, 2000, p. 381.

⁵²² Claus Vogelsang, „Das Tagebuch“, *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, p. 197.

confrontés à la solitude, à la pénurie de matériel ou à la destruction de leur atelier.⁵²³

Psychologiquement en proie à une sorte de schizoïdie, les artistes devaient faire face à un conflit entre la violence réelle et concrète du régime nazi et leur activité créatrice plus ou moins clandestine. En 1935, une profonde dépression entrava toute activité créatrice chez Edgar Ende⁵²⁴. Oskar Schlemmer notait en 1939 dans son journal : « Ainsi, vivant dans le pays, pactisant quotidiennement, volontairement ou involontairement, avec les autorités, on se sent divisé, quand ce n'est pas déchiré, et se demandant quelles conséquences physiques une telle situation génère dans la durée... Je me trouve actuellement dans un état de dépossession de moi-même que je n'aurais pas cru possible. »⁵²⁵ Franz Roh, dans son ouvrage sur l'"Art dégénéré", se souvient combien l'artiste était déprimé lorsque lui-même venait lui rendre visite le soir⁵²⁶. Avouant un autre jour qu'il avait perdu la foi en la peinture, Oskar Schlemmer notait en 1935 dans son journal : « C'est criminel de tuer dans l'artiste la joie de créer et la liberté artistique. »⁵²⁷ Franz Roh évoque aussi l'effet paralysant que purent avoir les différentes interdictions que reçurent les artistes, et la vie que ceux-ci menaient dans une constante peur⁵²⁸. On ne peut méconnaître non plus la violence que représentait une exclusion pure et simple de la société, comme elle fut imposée aux artistes que l'on déclara "dégénérés". Dans son autobiographie publiée en 1957, Hans Grundig apostrophe le lecteur à ce sujet : « Mais ressentir dans son propre corps, le rejet, la Vehme et la mise au ban, c'est, croyez-moi, infiniment dur

⁵²³ Willi Baumeister travaille ainsi de 1943 à 1947 à son traité *L'Inconnu dans l'art*.

⁵²⁴ Cette année-là, le peintre avait participé à l'exposition organisée pour le Jubilé de la Nouvelle Secession à Munich. Dans le compte-rendu qu'il consacrait à l'exposition, le critique du *Völkischer Beobachter* préconisait qu'on enfermât Edgar Ende dans un camp de concentration (cité par Uta Brossolet-Becker, *Edgar Ende : le caractère mélancolique de son œuvre de l'entre-deux guerres*, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Histoire de l'art, mémoire de Maîtrise sous la direction de Marina Vanci, 2002, vol. 1, p. 118). Devançant la décision de la Chambre de la Culture du Reich, l'artiste décida de lui-même de ne plus exposer en Allemagne.

⁵²⁵ „So im Lande lebend, tagtäglich mit oder ohne Wille paktierend mit den Zuständlichkeiten, fühlt man zwiespältig, wenn nicht zerrissen, und in Sorge, welche physischen Folgen ein solcher Zustand auf die Dauer mit sich bringt... Gegenwärtig befinde ich mich in einem Zustand der Entselbstung, den ich nicht für möglich gehalten hätte.“; cité par Brigitte Lohkamp, *op. cit.*, p. 222.

⁵²⁶ Franz Roh, „Entartete“ *Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hanovre, Fackelträger-Verlag, Schmidt-Kuster GmbH, 1962, p. 65.

⁵²⁷ Cité par Franz Roh, *Ibid*, p. 118.

⁵²⁸ *Ibid*, p. 116.

et à peine supportable pour le cœur d'un homme. »⁵²⁹ Peu de temps avant qu'il ne meure, les amis d'Ernst Barlach confiaient à Paul Westheim: « Barlach dépérit. Ses nerfs lâchent. Il ne peut plus supporter l'animosité perpétuelle et la tension. Il ne travaille plus, n'a pas d'argent (car qui l'achète ?), ne dit pas un mot, est comme sourd-muet, tout gèle en lui. C'est une tragédie. »⁵³⁰ En 1938, Kirchner se tirait une balle dans la tête devant sa maison de Frauenkirch.

Malgré tout, repliés dans des lieux isolés, loin des agitations du contexte politique, plus ou moins cachés, de nombreux artistes poursuivirent leur travail. En 1938, depuis le sanatorium de Babelsberg où des médecins lui avaient offert un refuge, Karl Hofer réfléchissait à la solitude et à la création artistique et livrait ces quelques lignes : « Je me suis souvent demandé auparavant si un artiste seul sur une île, sans espoir d'une liaison avec le monde, pourrait travailler. Je dois aujourd'hui répondre affirmativement à la question, car je me trouve dans ce cas. »⁵³¹

Mélancoliques, les artistes trouvent dans leurs œuvres le lieu où s'épancher. Aux yeux fixes et grand ouverts, à la ferme détermination à aller de l'avant et la volonté de conquête des héros de pierre du nazisme, les femmes et les hommes représentés par les artistes non-alignés répondent par un regard triste et désabusé, fixant le vide ou gardant les yeux fermés comme s'ils exploraient leur psyché ou se remémoraient les époques passées. Les *Deux jeunes filles à la fenêtre* [ill.35] de Georg Schrimpf sont saisies dans une attitude contemplative. L'une a le regard dirigé vers la gauche, comme si elle tentait d'échapper à l'œil du spectateur. La deuxième nous tourne le dos et semble s'abîmer dans la contemplation du paysage que l'on aperçoit par la fenêtre. Une profonde mélancolie se détache de la scène, révélée par la raideur des personnages abandonnés dans une méditation silencieuse, le paysage montagneux, ainsi que la délicatesse et la finesse des couleurs fanées. Cette

⁵²⁹ „Aber am eigenen Leib das Ausgestoßenheit, die Feme, die Acht zu spüren, glaubt mir, ist unendlich schwer und für ein Menschenherz kaum zu tragen.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 256. La Vehme était une organisation secrète des tribunaux allemands qui jugeaient les crimes contre la religion, l'honneur ainsi que le meurtre, le parjure, la trahison, la diffamation, le viol. Née à la fin du XII^{ème} siècle, tenant des séances secrètes et pratiquant une justice expéditive, la Vehme lutta efficacement contre les guerres féodales privées. Le dernier tribunal se tint, dit-on, en 1568.

⁵³⁰ „Barlach geht absolut zugrunde. Seine Nerven sind hin. Er konnte die ewige Feindschaft und Spannung nicht mehr ertragen. Er arbeitet nicht mehr, hat kein Geld (denn wer kauft ihn?), spricht kein Wort, ist wie taubstum, frißt alles in sich hinein. Es ist eine Tragödie.“; Paul Westheim, „Erinnerungen an Barlach“, *op. cit.*, p. 209.

⁵³¹ „Ich habe mir früher oft Gedanken darüber gemacht, ob ein Künstler, einsam auf einer Insel, ohne Hoffnung auf eine Verbindung mit der Welt, wohl arbeiten würde. Ich muß heute die Frage bejahen, denn ich befinde mich in diesem Fall.“; cité par Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p. 253.

œuvre date de 1937, année où se déchaîne l'iconoclasme nazi à l'encontre de l'art moderne. Le choix du motif semble une allusion à une œuvre antérieure *Jeunes filles à la fenêtre* qui fut acquise en 1928 par la Nationalgalerie, avant d'être confisquée par l'administration culturelle nazie précisément en cette année 1937. Ainsi, l'insondable tristesse qui se dégage de ce tableau semble être celle d'un peintre qui a perdu espoirs et illusions. La construction des figures à partir de volumes simplifiés et l'aspect totalement lisse de la peau, des cheveux et des vêtements donnent à ces deux jeunes filles l'apparence de statues. Ces corps aux contours prononcés et aux formes presque géométriques trouvent une résonance dans les sculptures de Ludwig Kasper où domine cette même lassitude mélancolique [ill.36]. Il y a quelque chose de chiricien dans ces œuvres. À l'arrivée du nazisme, l'artiste encore relativement peu connu, n'eut pas à souffrir des attaques de la dictature et put continuer à exposer. Toutefois, Kasper, comme tous les artistes qui restèrent indépendants, connut l'exclusion de ses œuvres lors de certaines expositions. Se vouant aux représentations de figures féminines et enfantines, il développa une statuaire aux volumes massifs et aux formes simplifiées, héritiers de la sculpture d'Aristide Maillol, à la matière granuleuse, sèche et accidentée, produit de la technique du ciment coulé. Les visages sont impassibles, les yeux fermés ou perdus dans le vide, les positions raides, les détails exclus. La conscience mélancolique se détourne du vivant pour s'épanouir dans l'objet pétrifié, dans ces femmes de pierre monumentales et sans vie. Si la référence à l'art antique est patente - nudité de la figure, position hiératique et visage impénétrable -, une parenté avec l'art nazi ne peut toutefois pas être envisagée⁵³². De fait, alors que les nazis vénéraient l'âge classique, le grand siècle de Périclès (V^{ème} siècle av. J.-C.), période d'apogée et de puissance de la Grèce antique, les sculpteurs comme Ludwig Kasper, mais aussi Gerhard Marcks [ill.37] ou Hermann Blumenthal [ill.38] se tournèrent résolument vers l'archaïsme, ainsi que l'on qualifie l'art grec du VI^{ème} siècle av. J.-C. et qui se distingue du classicisme qui le suit par un traitement plus primitif et presque naïf⁵³³. *La Jeune fille à la pomme* [ill.39] de Kasper reprend ainsi tous les codes des korès archaïques : une figure féminine debout, de face, dans une posture raide et

⁵³² L'Antiquité classique gréco-romaine est érigée par le nazisme en référence absolue de toute activité artistique. On échafaude une théorie basée sur une reprise fallacieuse des conceptions de Winckelmann. On enjoint le peuple allemand à se remémorer son passé, et à construire son avenir sur ce modèle ancestral.

⁵³³ Le seul exemple d'un style archaïque dans la sculpture officielle peut être observé dans le stade construit pour les Jeux Olympiques de 1936, qui devaient présenter une vitrine rassurante et trompeuse de l'Allemagne nazie pour les étrangers, venus assister nombreux à la manifestation.

figée, qui présente dans sa main une pomme ou, chez les Grecs, une grenade, attribut des déesses Héra et Aphrodite.

Cette intrusion d'un idéal classique dans la modernité n'était pas, loin s'en faut, un fait nouveau. Toutefois, si l'on peut parler de la renaissance d'une certaine beauté classique chez les artistes modernes, il ne peut être question du côté des tâcherons de l'art nazi que d'un énième avatar du kitsch. Quand les premiers redécouvraient l'héritage classique pour le réinterpréter et en faire un médium de leur vision du monde, les seconds développaient un style caractérisé par un assemblage hétéroclite d'éléments arrachés à toutes les époques du passé et au temps présent, piochant çà et là ce qui était susceptible de servir leur idéologie, sans jamais faire montre d'une once d'inventivité et de création. Ainsi, la peinture nazie utilisait opportunément à son profit l'aspiration de la Nouvelle Objectivité au classicisme, son apparence d'ordre, ou bien encore son retour à la tradition, faisant feu de tout bois⁵³⁴. Hétéroclisme et récupération de la tradition au service du mauvais goût constituent bien ce que l'on appelle communément le kitsch. Celui-ci se manifeste également dans la surenchère, le superlatif et le sentimental mièvre, caractéristiques des produits de la dictature hitlérienne que Victor Klemperer releva au sein de la *LTI*, la *Lingua terti imperii*, la langue du Troisième Reich, dans son ouvrage éponyme paru après la guerre⁵³⁵. En 1977, dans son film *Hitler, un film d'Allemagne*, le réalisateur Hans-Jürgen Syberberg s'exclame : « Tu nous as pris les couchers de soleil, les couchers de soleil de Caspar David Friedrich. C'est ta faute si nous ne pouvons plus voir un champ de blé sans penser à toi. Tu as enkitsché la vieille Allemagne avec tes images simplistes d'ouvriers et de paysans. C'est ta faute aussi si nous avons perdu l'orgueil de nos auberges, si les gens se sont réfugiés dans des cuisines fonctionnelles, de crainte de pouvoir encore aimer leur métier et autres choses que l'argent - le seul bien que tu leur aies laissé ; tout le reste, tu l'as "occupé" et contaminé... »⁵³⁶

⁵³⁴ Sur l'art nazi et la Nouvelle Objectivité, voir : Jean Clair, « Nouvelle Objectivité et art national-socialiste : l'inversion des signes », *L'art face à la crise : l'art en occident 1929-1939*. Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art Contemporain organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression contemporaine de l'Université de Saint-Etienne et le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporain les 22, 23, 24 et 25 mars 1979, Saint-Etienne, CIEREC – Université de Saint-Etienne, 1980, p. 44-61.

⁵³⁵ Victor Klemperer, *LTI : La Langue du III^e Reich* [1947], traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel (coll. Pocket), 1996, p. 307.

⁵³⁶ Cité in : Jean Clair, « Nouvelle Objectivité et art national-socialiste : l'inversion des signes », *L'art face à la crise*, Actes du colloque organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de

Pour servir les desseins de ses dirigeants et incarner l'idéal aryen, Arno Breker exagérait le modèle classique, le faisant plus grand, plus fort, plus musclé et accentuait les détails avec une précision maniaque : les veines se gonflaient, les muscles saillaient, les postures se faisaient sophistiquées. Le national-socialisme plaçait en effet le Beau - et le viril - au cœur de sa politique et de son idéologie, faisant de cet idéal arbitraire le fer de lance de sa violence destructrice. Le canon de la beauté se fit racial, basé sur le fantasme organique de l'homme nordique. La politique était considérée comme l'art le plus élevé dont le matériau brut était la masse. L'Etat devenait œuvre d'art totale ; les dirigeants en étaient les artistes⁵³⁷. Les sculpteurs et peintres à la solde du pouvoir se transformèrent en éducateurs du peuple allemand prenant leurs instructions du Führer. Goebbels était clair :

« Le Nouvel État a ses propres lois. Chacun leur est soumis, du premier au dernier. L'artiste aussi a le devoir de les reconnaître et de les prendre comme ligne directrice de son travail créateur. En dehors de cela, il est libre, parfaitement libre. »⁵³⁸

L'Antiquité classique gréco-romaine était érigée en référence absolue de toute activité artistique, d'autant plus que dans son obsession généalogique, le nazisme déclara les Germains descendants naturels du peuple dorien. Hitler put ainsi déclamer : « Jamais l'humanité n'a été, dans ses sentiments et son apparence, plus proche des Grecs qu'aujourd'hui. »⁵³⁹ On échafauda une théorie basée sur une reprise fallacieuse des conceptions de Winckelmann. On enjoignait le peuple allemand à se remémorer son passé, et à construire son avenir sur ce modèle ancestral.

Ainsi, si de part et d'autre, les barbouilleurs officiels du régime hitlérien comme les artistes non-alignés, mobilisaient des références antiques analogues

Recherche sur l'Expression Contemporaine de l'Université de Saint-Etienne et le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporain, 22, 23, 24 et 25 mars 1979, Saint-Etienne, CIEREC – Université de Saint-Etienne, 1980, p. 44.

⁵³⁷ Eric Michaud souligne ainsi que nombre des dirigeants du régime national-socialiste se réclament du statut d'artiste : Hitler qui s'était vu refuser l'entrée à l'Académie des Beaux-arts de Vienne, Goebbels qui avait publié en 1929 un roman de style expressionniste (*Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern*), Alfred Rosenberg qui était architecte, etc. *Ibid*, p. 53-65.

⁵³⁸ Cité et traduit in : *Le III^e Reich et la musique*, cat. expo., Paris, Cité de la Musique, 2004-2005, p.67.

⁵³⁹ Cette phrase est citée par Ernst Bloch, *op. cit.*, 1978, p. 74.

et adulaient le même style classique, on ne retrouve pas dans les froides statues de marbre du Reich la mélancolie et la nostalgie, cette mélancolie dans laquelle Baudelaire voyait l'illustre compagne de la Beauté⁵⁴⁰. Elle est d'ailleurs immédiatement attaquée par la dictature nationale-socialiste comme attitude individualiste et négative, figurant même en troisième position dans la liste des tares génétiques à éliminer par la stérilisation forcée du porteur⁵⁴¹.

Les femmes de Kasper au regard voilé semblent préférer au tumulte extérieur le refuge dans leur intériorité et une antiquité réconfortante. Il y a en effet dans les œuvres réalisées en Allemagne à cette époque une recrudescence des sujets et des formes tirés de l'Antiquité. Chez Wilhelm Lachnit, une femme allongée à la blancheur de marbre repose derrière une tête surdimensionnée d'Homère [ill.40], et chez Edgar Ende, les figures peintes, le plus souvent nues, ont l'aspect de statues antiques [ill.41] : la peau semble de pierre et les membres paraissent avoir été sculptés. C'est dans sa peinture que le peintre dépressif se confrontait à ses frayeurs. L'écrivain Michael Ende dit d'ailleurs de son père : « Il n'aurait pas pu entrer en opposition et tenir bon, car cela ne correspondait pas à sa mentalité. »⁵⁴² L'élément liquide, attribut traditionnel de la mélancolie, envahit de plus en plus ses tableaux où il engloutit progressivement toute parcelle terrestre. Dans *Sur la rive* [ill.42] peint en 1937, un groupe d'hommes et leurs chevaux se trouvent acculés sur une langue de terre de plus en plus gagnée par les flots. Les cieux noirs semblent annonciateurs de malheurs à venir, et porteurs d'un air empoisonné. Cette œuvre a souvent été interprétée, avec raison, comme une allégorie des hommes dans l'Allemagne nazie, enfermés dans des frontières psychologiques et matérielles où n'apparaît aucune issue de secours. De la même manière, les personnages-troncs des *Tentes* [ill.43], peints en 1933, sont condamnés à l'immobilité. Les volumes géométriques, emblèmes de la mélancolie depuis *Melancholia I* de Dürer, peuplent également ces scènes fantastiques, en même temps que les lois de la logique disparaissent, comme dans *Trois hommes dans un paysage sombre* [ill.44] où le panorama rocheux peint à l'arrière-plan constitue aussi une expression de l'âme atrabilaire.

⁵⁴⁰ Charles Baudelaire, *Fusées*, 1851.

⁵⁴¹ Laura Bossi, « Mélancolie et dégénérescence », *Mélancolie : génie et folie en occident*, cat. expo., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 2005-2006, p. 409.

⁵⁴² „Er hätte gar nicht richtig in Opposition treten und sich durchhalten können. Denn das entsprach nicht seiner Mentalität.“; Michael Ende, Jörg Krichbaum, *Die Archäologie der Dunkelheit: Gespräche über Kunst und Werk des Malers Edgar Ende*, Stuttgart, Weitz, 1985, p. 35.

Bien que Kasper comme Ende se refusent à peindre des visages individualisés, il est néanmoins toujours question de la solitude de l'individu, opposée à la conception collectiviste des nazis qui peuvent proclamer : « La seule personne qui soit encore un individu privé en Allemagne, c'est celui qui dort. »⁵⁴³ À l'instar de Ludwig Kasper, Edgar Ende se réclame de l'archaïsme. Au nazi porteur de culture, il veut opposer l'homme primitif, encore pur et innocent, ainsi que l'est sa nudité. Le nu dans l'art nazi, s'il est comme l'a affirmé George Mosse⁵⁴⁴ dénué de toute sensualité, n'en est pas moins vulgaire. L'accentuation de tous les détails du corps véhicule une sorte de fétichisme malsain, alors que chez Ende, la nudité, associée à une simplification des formes et des volumes, renvoie à la pureté originelle de l'homme. Quand le surhomme aryen pris dans la couleur et la pierre exhale la force et la pleine confiance en soi et en l'avenir, les personnages d'Ende expriment la fragilité, le doute, la solitude et la mort, tout comme les jeunes hommes frêles sculptés par Hermann Blumenthal [ill.45]. Personnages mi-hommes mi-enfants, ces derniers montrent toujours un visage pensif et mélancolique, les yeux dirigés vers le bas ou tournés vers le ciel, incrédules. Les corps étroits et anguleux, aux volumes simplifiés et quasi géométriques, semblent peiner sous le poids du monde.

Pour ces artistes proscrits et isolés, le passé devenait porteur d'espoir. Hubertus Tellenbach, psychiatre et disciple de Heidegger, voit d'ailleurs dans la conscience mélancolique le siège d'une « déshistorisation » spécifique où la définition de l'avenir est vécue comme « répétition du passé », selon l'analyse de Kraus.⁵⁴⁵ Comme l'explique Hélène Prigent, au XX^e siècle, la mélancolie reflue de l'imagination dans la mémoire.⁵⁴⁶ L'Antiquité devient le lieu d'une fuite hors d'un présent devenu oppressant. Carl Georg Heise dit ainsi de Kasper en 1936 : « Maintenant il est sur le chemin de la Grèce auquel il a aspiré

⁵⁴³ La remarque fut faite par Robert Ley. Cité par Hannah Arendt, *Le Système totalitaire : Les origines du Totalitarisme* [1951], Paris, Seuil (nouvelle édition), 2002, p. 89. Victor Klemperer note dans son journal à la date du 14 septembre 1934 : « Tout vise à étourdir l'individu dans le collectivisme. »; Victor Klemperer, *op. cit.*, 2000, p. 148.

⁵⁴⁴ George L. Mosse, « Beauty without sensuality: The exhibition *Entartete Kunst* », « *Degenerate Art* » : *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, 1991, p. 25-31.

⁵⁴⁵ Hubertus Tellenbach, *La Mélancolie*, traduit de l'allemand par L. Claude, D. Macher, A. de Saint-Sauveur, C. Rogowski, Paris, PUF, 1979, p. 188.

⁵⁴⁶ Hélène Prigent, *La Mélancolie : les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard (Coll. Découvertes), 2005, p. 118.

pendant 30 ans. »⁵⁴⁷ Au dévouement des passions encouragé par le nazisme, à la violence issue d'une antiquité païenne, on opposait un idéal de la Grèce porteuse d'ordre et de clarté. Dans *Héritage de ce temps* publié en 1935, Ernst Bloch analysait cette confusion temporelle qu'il jugeait caractéristique de son époque et de son pays. Il observait dans l'Allemagne contemporaine une résurgence des anciens mythes qui sortaient du sol des campagnes, le réveil d'un résidu d'émotions ancestrales. « Cette Allemagne secrète », écrivait-il, « est un réservoir géant, en ébullition, où se conserve le passé ; il se déverse de la campagne contre la ville, contre le prolétariat et le capital des banques "en même temps"... »⁵⁴⁸ Le philosophe constatait dans son époque un véritable retour en arrière qu'il analysait sous le concept de non-contemporanéité. Témoin de l'Allemagne nazie, il notait : « Des temps plus anciens que ceux d'aujourd'hui continuent à vivre dans des couches plus anciennes. On retourne facilement, on rêve qu'on retourne, dans l'ancien temps. » S'opposant à la vie mécanisée, des mythes archaïques envahissaient la campagne et gagnaient la ville. Le recours au passé devenait un refuge pour des classes sociales apeurées par les rapides mutations du monde industriel. Mais si, comme le remarquait le penseur, différentes années s'écoulaient toujours dans l'année en cours, celles-ci entraient maintenant en contradiction avec le temps présent, et ne s'épanouissaient plus en secret comme elles l'avaient fait jusqu'à maintenant⁵⁴⁹. En effet, l'art et la scénographie du nazisme introduisaient une rupture et une déchirure dans la sphère spatiotemporelle. Ils implantaient de force, sans souci d'adaptation, des formes d'un passé lointain dans l'Allemagne des années 1930, ainsi que le montre la photographie de la jeune femme déguisée en vestale, gardienne du Temple de l'art allemand lors de la visite de Mussolini à Munich, en septembre 1937. Les distances entre les époques étaient ainsi abolies, donnant naissance à un carnaval macabre et fantomatique. A *contrario*, les artistes non-alignés firent de la distance un outil de leur résilience : distance des regards mélancoliques, distance d'une beauté nostalgique, fragile et douce, distance qu'ils prenaient vis-à-vis de l'histoire. Chez eux, les formes du passé étaient mobilisées pour faire naître une atemporalité qui s'opposait à la violence de l'actualité, façonner un monde d'harmonie et de beauté éternelle. L'attrait des peintres et des sculpteurs

⁵⁴⁷ Carl Georg Heise, *Ludwig Kasper: Die Kunst für alle*, nov. 1946, p. 46. Cité in : *Atelieregemeinschaft Klosterstraße, Berlin 1933-1945 : Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p. 77.

⁵⁴⁸ Ernst Bloch, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁴⁹ *Ibid*, p. 95.

pour l'idéal de la Grèce antique semblait un geste désespéré pour reconvoquer le passé, reconstruire l'unité de l'être et du monde. Alors que tout classicisme implique l'idée de vérité, dans l'art nazi, la forme classique n'est qu'un masque destiné à refouler le réel sous le fard d'une imagerie intemporelle, patriarcale et agreste. Quand le nazisme utilisait le classicisme pour rassurer et endormir, les artistes modernes comme Edgar Ende s'en servaient pour inquiéter et prévenir. On pourrait dire de ces derniers ce que dit Walter Benjamin en 1940 de l'historien, qu'ils étaient des « prophète[s] qui regarde[nt] en arrière. » Ce regard en arrière « [leur] rend [leur] propre époque plus nettement présente qu'elle ne l'est pour [leurs] contemporains, qui eux "marchent au même pas" qu'elle. »⁵⁵⁰ L'artiste, chroniqueur de l'Histoire, mais en même retiré hors de celle-ci par son regard rétrospectif, devient prophète.

Refuge hors de l'actualité, la beauté mélancolique et classique devint le lieu d'une émigration intérieure. Yves Bonnefoy ne dit-il pas du néo-classicisme qu'il est toujours « d'exil et de méditation sur l'exil » ?⁵⁵¹ Du reste, quand Edgar Ende introduisait dans ses tableaux l'inquiétante étrangeté en faisant, par exemple, douter que ses personnages fussent des êtres humains ou des statues, il se livrait à une même réflexion sur l'aliénation de l'être dans sa patrie. Le terme allemand *Unheimlichkeit*, construit à partir du préfixe privatif *un* et du mot *Heim*, le foyer, évoque ainsi dans son étymologie un exil, l'étrangeté soudaine de ce qui était jusqu'à présent familier. L'émigration intérieure comprise comme un repli sur soi est comparable à la mélancolie ; toutes deux expriment le même sentiment de solitude et de détresse. Comme le mélancolique ou ces moines du Moyen-âge frappés par l'*acedia*, l'artiste dans l'Allemagne hitlérienne se métamorphose en un solitaire, isolé du monde dans lequel il vit, se défiant de ses semblables et prisant les lieux déserts. Nombreux, en effet, furent les artistes témoins du nazisme qui racontèrent la méfiance continuelle que l'on devait observer dans ces temps de délation et qui cherchèrent refuge dans des zones reculées. La mélancolie, et plus encore l'image mélancolique, constituaient l'unique échappatoire face à une réalité effrayante, et formaient l'un des derniers remparts de la liberté individuelle.

⁵⁵⁰ Walter Benjamin, « Sur le concept d'Histoire » [1940], *Ecrits français*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essais), 1991, p. 451-452.

⁵⁵¹ Cité par Jean Clair, « Machinisme et mélancolie dans la peinture italienne et allemande de l'entre-deux-guerres », *Malinconia : Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996, p. 99.

Méditation sur l'exil, lieu de l'émigration intérieure, la beauté classique semble aussi s'affirmer comme un positionnement à l'encontre du Romantisme, qui était précisément né d'une opposition au classicisme, et qui représentait pour les nazis un parangon esthétique. Ces derniers plaçaient certes les canons de l'Antiquité au sommet de leur échelle du Beau, toutefois la peinture du Romantisme allemand qui exaltait le paysage national et l'âme germanique occupait une place de choix dans leur panthéon. Dans le Romantisme qui s'était construit au XIX^e siècle contre le rationalisme des Lumières, des penseurs verront d'ailleurs un héritage disponible pour le nazisme. Aussi Victor Klemperer, philologue et romaniste juif qui s'était attaché, par l'étude de la langue et des mots employés par les nazis, à révéler les caractéristiques de la dictature, note-t-il dans *LTI* : « J'avais en moi, et j'ai toujours, la certitude que le romantisme allemand est très étroitement relié au nazisme ; je crois qu'il l'aurait forcément engendré, même si Gobineau, ce Français allemand de cœur n'avait jamais existé (...). Car tout ce qui fait le nazisme se trouve déjà en germe dans le romantisme : le détronement de la raison, la bestialisation de l'homme, la glorification de l'idée de puissance, du prédateur, de la tête blonde... »⁵⁵² Peter Viereck, Américain d'origine en partie allemande, publiait également dès 1941, à New York, une analyse qui désignait le Romantisme comme la racine de l'esprit nazi (*Metapolitics : from the Romantics to Hitler*). À l'exaltation romantique propice à toutes les folies, des artistes préférèrent la forme claire, rationnelle et rassurante du classicisme.

Mais le choix du style et de l'iconographie classiques qu'opérèrent de nombreux créateurs à cette époque revêtait également l'allure d'une opposition, consciente ou non, à la récupération par le nazisme de la position des avant-gardes. Ce furent paradoxalement les avant-gardes qui, les premières, proclamèrent l'idée de l'artiste-dictateur, dont l'évolution en dictateur-artiste sera célébrée par Hitler. Comme l'affirme Eric Michaud dans son ouvrage *Un Art de l'éternité*, « ce fut d'abord au sein du mouvement moderne - que le nazisme allait s'employer à réduire au silence - que l'exigence de liberté se conjugua le plus fortement avec le "dictateur" dans l'artiste. »⁵⁵³ Ainsi Gleizes et Metzinger pouvaient affirmer avec brutalité : « Il n'est qu'une vérité, la nôtre, lorsque nous l'imposons à tous. », et d'ajouter : « Ce n'est pas dans le langage de la foule que la peinture doit s'adresser à la foule, c'est dans sa propre langue pour émouvoir, dominer, diriger, non pour

⁵⁵² Victor Klemperer, *op. cit.*, 1996, p. 190.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 23.

être comprise. » De même, les Futuristes refusaient au public toute « liberté de compréhension ». L'artiste devenait un modèle de dictateur qu'Hitler s'empressa de s'approprier. Dans son obsession à voir dans l'art l'expression univoque de la vérité, le nazisme reprenait également à son compte un des grands principes de l'art de ces derniers siècles ; et lorsque Goebbels clamait que l'art était une « arme spirituelle et tranchante pour la guerre », il s'emparait du vocabulaire militariste des avant-gardes. C'est en partie pour contrer cette récupération que le philosophe Georg Lukács, s'opposant à Ernst Bloch, encourageait le retour au classicisme, seule forme pure et légitime.

Que ce soit dans l'élaboration de son idéologie, de sa langue ou de sa politique artistique, le nazisme s'est approprié, a volé et contaminé objets et idées, du passé comme du présent, broyant tout sur son passage, ne laissant que honte et culpabilité.

B. 1949-1963 : Une génération d'artistes vue des deux Allemagnes

Dans ce contexte difficile, déjà trois ans après la fin de la guerre, les relations entre les trois zones occidentales et le secteur soviétique se dégradent de plus en plus. Nous l'avons entraperçu, les avis divergent que ce soit sur des questions politiques, économiques ou artistiques. La rupture est rapidement consommée. Le 1^{er} janvier 1947, les zones d'occupation américaine et britannique se regroupent et prennent le nom de Bizone. Le 3 juin 1948, la zone française les rejoint, donnant naissance à la Trizone. À peine un an plus tard, le 8 mai 1949, la République Fédérale d'Allemagne (RFA) est proclamée à Bonn. La réponse de Berlin-Est ne tarde pas à venir avec l'instauration le 7 octobre de la République Démocratique Allemande (RDA). Sur fond de Guerre Froide, les deux Etats allemands vont se défier pendant trois décennies. Deux conceptions très différentes de la culture, que l'on avait déjà vu se dessiner dans les zones d'occupation, se font face et se répondent de part et d'autre d'un mur, d'abord imaginaire avant de devenir bien réel en une nuit d'août 1961, de béton et de barbelés.

① ***Des antifascistes sans œuvres en RDA***

1.1 *Des artistes antifascistes*

« Nous avons ici, en Allemagne de l'Est, tiré les enseignements du terrible passé. L'héritage des morts (...) et les grandes idées de la lutte antifasciste pour la liberté sont devenus réalité ici. Nous avons, pour la première fois dans l'histoire de notre peuple, posé les fondements indestructibles de l'humanisme et du socialisme. (...) Nous éduquons une jeunesse liée à la vie, qui apprend et travaille suivant l'exemple des résistants antifascistes. La République démocratique allemande est devenue la patrie de tous les Allemands qui haïssent le fascisme et la guerre et veulent vivre en paix et amitié avec tous les

peuples. »⁵⁵⁴ C'est sans équivoque sous le signe de l'antifascisme que Rosa Thälmann⁵⁵⁵, la veuve de l'ancien chef du parti communiste allemand, Ernst Thälmann, assassiné à Buchenwald, place la République est-allemande lors de son discours prononcé pour l'inauguration en 1959 du mémorial de l'ancien camp de concentration de femmes de Ravensbrück. Il est vrai que l'antifascisme avait été inscrit dans la constitution même de la RDA et c'est en premier lieu sur lui que l'Allemagne de l'Est fondait sa légitimité⁵⁵⁶. Les municipalités avaient ainsi été incitées à remplacer les monuments commémoratifs des victoires passées par des monuments aux victimes du fascisme⁵⁵⁷. Si la RFA s'est constituée comme successeur de droit du Reich allemand et se voit, par la même occasion, imputer tout le poids de l'histoire de la dictature hitlérienne, la RDA revendique l'héritage de la résistance antifasciste. En ce sens, on estime que la résistance avait été l'unique attitude qu'avaient adoptée sans distinction tous les communistes ou sympathisants, sous-entendant que les autres, dans leur ensemble, avaient pactisé avec les monstres nazis. Il n'y avait pas eu de troisième voie. Dans ce contexte, l'émigration intérieure est rabaissée au rang de chimère, d'autant plus, qu'on l'associe aisément à cette « fuite dans l'intériorité » que l'on observe et déplore chez les intellectuels d'Allemagne de l'Ouest. Une différence est néanmoins faite parmi les martyrs du régime nazi ; seuls les communistes sont mis en avant. Les autres ne sont cités que lorsque le besoin politique s'en fait sentir. Ainsi, le groupe le plus important de victimes, celui des Juifs, devra attendre le milieu des années 1980 pour obtenir une place dans la mémoire officielle, lorsque cela se déclarera politiquement nécessaire et judicieux⁵⁵⁸.

Dès lors, les artistes qui avaient adhéré au KPD dans les années 1920 et qui avaient produit un art « prolétarien-révolutionnaire », tous les membres de l'Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne qui fut particulièrement active à Dresde située désormais en Allemagne de l'Est, sont immédiatement

⁵⁵⁴ Traduit par Rita Thalmann in : Marc-Dietrich Ohse, « L'antifascisme de commande. Réception et refoulement du passé national-socialiste en RDA », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°55-56, 1999, p. 88.

⁵⁵⁵ Rosa Thälmann avait elle-même été détenue à Ravensbrück à la suite de l'opération « Nuit et Brouillard ».

⁵⁵⁶ Comme le formule Hermann Glaser dans son livre consacré à la culture allemande de 1945 à 2000, l'antifascisme est « l'unique légitimation inattaquable de l'existence de la RDA ». Hermann Glaser, *Deutsche Kultur 1945-2000*, Berlin, Ullstein, 1999, p. 250. Voir également: Jeffrey Herf, *Divided Memory: the Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge MA, Londres, Harvard University Press, 1997, p. 162-200.

⁵⁵⁷ Gilbert Badia *et al.*, *op. cit.*, 1987, p. 380.

⁵⁵⁸ Marc-Dietrich Ohse, *loc. cit.* La RDA est ouvertement anti-sioniste.

qualifiés de résistants. Dans un article de 1961 consacré à l'histoire de l'art révolutionnaire des années 1920 et publié dans *Bildende Kunst*, Ulrich Kuhirt ne voit de fait aucune autre alternative. Après s'être longuement employé à décrire le lien étroit qui unit l'art « prolétarien-révolutionnaire » et le KPD, il écrit : « Dans des conditions extrêmement difficiles, les artistes "prolétariens-révolutionnaires" durent amorcer la résistance contre le régime de Hitler. »⁵⁵⁹ Le sous-texte est clair : il n'y avait pour ces artistes pas d'autre choix.

La résistance est dès lors l'unique prisme à travers lequel on observe la production artistique de ceux qui avaient montré leur allégeance aux idées de gauche au cours des années 1920. Dans la première monographie dévolue à Otto Dix parue en RDA, Fritz Löffler consacre un chapitre à ce qu'il appelle « la peinture de résistance » (*Malerei des Widerstandes*). Il y évoque les œuvres allégoriques et religieuses peintes par le célèbre artiste entre 1933 et 1945. Pour l'auteur, *Les sept péchés capitaux* (1933) [ill.46], *Le triomphe de la Mort* (1934-1935) [ill.47] et *La tentation de Saint Antoine* (1936-1937) [ill.48] sont des « documents de l'effroyable destin allemand » et des « déclarations sur l'époque »⁵⁶⁰.

Dès les années 1930, une œuvre comme *Les sept péchés capitaux* avait été interprétée comme une déclaration contre le nazisme. Commentant pour la revue *Das Werk* l'exposition du Salon d'art Wolfsberg à Zurich organisée de mars à mai 1938, l'émigré Oto Bihalji-Merin, sous le pseudonyme de Peter Thoene, percevait dans ce tableau, ainsi que dans *Le Triomphe de la Mort* et *Flandres* [ill.49] un discours caché sur la dictature nationale-socialiste⁵⁶¹. Dans une lettre de 1939, Paul Westheim estimait que les tableaux religieux que Dix réalisait dans l'Allemagne nazie devaient être lus comme un acte secret d'opposition⁵⁶². À l'opposé, pour l'écrivain et peintre émigré Johannes Wüsten, dirigeant à Prague d'un groupe de résistance du parti communiste sous le

⁵⁵⁹ „Unter schwersten Bedingungen mußten die proletarisch-revolutionären Künstler den Widerstandskampf gegen das Hitler-Regime aufnehmen.“; Ulrich Kuhirt, „Zur Geschichte der revolutionären Kunst der zwanziger Jahre“, *Bildende Kunst*, n°4, 1961, p. 232.

⁵⁶⁰ „Dokumente furchtbaren deutschen Schicksals“, „Aussagen zur Zeit“; Fritz Löffler, *Otto Dix : Leben und Werk*, Dresde, Verlag der Kunst (3^{ème} édition revue et augmentée), 1972, p. 106.

⁵⁶¹ Peter Thoene, « Bemerkungen über die deutsche Malerei der Gegenwart. Zu den Ausstellungen von Otto Dix und Max Beckmann », *Das Werk*, n°25, 1938, p. 346-347.

⁵⁶² Lettre non publiée à Georg Schmidt datée du 19 juillet 1939. Citée in : Dietrich Schubert, „Politische Metaphorik bei Otto Dix 1933-1939“, *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre: 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen*, Dresde, Verlag der Kunst, 1990, p. 154. Paul Westheim, le créateur et éditeur de la revue *Das Kunstblatt*, était intervenu en 1924 en faveur de *La Tranchée* d'Otto Dix dans le scandale que celle-ci avait causé et avait été à cause de cela mis à la porte du *Frankfurter Zeitung*.

pseudonyme de Peter Nikl, l'engagement de l'artiste saxon était bien entendu trop faible. Wüsten l'accusait de les avoir « laissé tomber »⁵⁶³ et même d'avoir levé « la main pour le salut hitlérien dans la salle des fêtes de l'Académie de Dresde. »⁵⁶⁴

Commencés en 1932, *Les sept péchés capitaux* sont achevés en 1933, année où Otto Dix se voit exclure de l'Académie de Dresde. L'artiste était accusé d'outrage à l'armée. Pour ce peintre que l'on décrivait en 1926 comme « entièrement allemand »⁵⁶⁵, l'exclusion hors du monde institutionnel de l'art germanique fut une meurtrissure.

Sur un format vertical étroit qui rappelle les retables, un groupe de personnages progresse le long d'une diagonale qui part du coin supérieur droit du tableau et semble se diriger vers le spectateur. Le champ est ouvert sur les quatre côtés ; ils ont beau se presser les uns contre les autres, les membres de la parade ont bien du mal à entrer dans le cadre. Comme le titre nous l'indique, ces sept figures représentent les sept péchés capitaux. Sous les traits d'une vieille femme se matérialise l'avarice, ainsi que la peinture hollandaise du XVII^e siècle nous a habitués à la reconnaître⁵⁶⁶. Sur le dos de celle-ci, un nain figure l'envie. Ses yeux au strabisme divergent semblent regarder en tous sens, attirés par tout et tous ceux qu'il jalouse. Sa bouche est figée en un rictus amer. Après l'armistice de 1945, Otto Dix a rajouté à ce personnage une moustache qui rappelle furieusement celle du dictateur allemand qui vient de se suicider. Bien que ce détail ait été présent sur le carton [ill.50], Otto Dix y avait renoncé dans la version peinte, préférant donner à l'Envie, selon la thèse de Heindrun Ehrke-Rotermund⁵⁶⁷, les traits de Richard Müller, le professeur jaloux de l'Académie de Dresde qui avait ourdi son renvoi. D'ailleurs, dans une interview à Maria Wetzl en 1965, Dix affirme que son licenciement et la haine

⁵⁶³ „der uns im Stich gelassen hat“; Johannes Wüsten, „Guernica von Pablo Picasso“, *Das Wort. Literarische Monatsschrift*, n°2, février 1938, p. 157.

⁵⁶⁴ „in der Aula der Dresdner Akademie die Hand zum Hitlergruß“; *Ibid.*

⁵⁶⁵ « Otto Dix. Ausstellung bei Nierendorf », journal non identifié, 1926, conservé au Zentralarchiv Staatliche Museen, Berlin. Cité et traduit par Katia Baudin, « La modernité du passé : Otto Dix, les maîtres anciens et la République de Weimar », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°53, automne 1995, p. 83.

⁵⁶⁶ Voir par exemple dans les collections françaises, David Ryckaert III, *L'avarice*, deuxième ou troisième quart du 17^{ème} siècle, huile sur bois, 32 x 28,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-arts ou anonyme (d'après Mathias Stomer), *L'avarice*, 17^{ème} siècle, huile sur toile, 81,2 x 117,5 cm, Chambéry, Musée des Beaux-arts.

⁵⁶⁷ Heindrun Ehrke-Rotermund, *op. cit.*, p. 137.

qu'il suscitait étaient dus à la jalousie⁵⁶⁸. Derrière ces deux figures, brandissant une faux, surgit la Mort, ou plutôt un homme qui semble avoir revêtu l'uniforme de la Mort, ainsi que l'indiquent les os du squelette comme imprimés sur le tissu, les gants blancs et les orteils qui s'échappent d'une chaussette trouée. C'est la paresse, c'est-à-dire le manque de courage et étymologiquement le manque de cœur, qui s'incarne littéralement dans la figure de la Mort. Cette dernière est suivie de près par la luxure. Ici, aucune ambiguïté : une femme darde une langue rose, avec sa main droite elle agrippe son sein qui a jailli hors de sa robe dont les plis et la coloration dessinent un sexe féminin plus que suggestif. À la droite de la Mort, apparaît un monstre poilu et cornu dont le caractère grotesque laisse à penser qu'il est bien inoffensif. Sa gueule rouge ouverte sur quatre dents pointues évoque la Colère. Plus l'œil progresse dans la parade, plus la représentation s'abîme dans le scurrile. Une énorme tête, bouffie d'orgueil, apparaît en avant-dernière position. Elle relève le nez en signe de supériorité, mais sa peau semble rongée par quelque redoutable syphilis. Enfin, un gnome, semblable à un gros bébé dont la bouche grande ouverte laisse apparaître le visage de celui qui s'est costumé, brandit ce qui semble être des victuailles, devenant l'incarnation du péché de gourmandise.

À l'arrière-plan, un mur décrépi semble surgir d'une mer grise. Les tons sombres et ternes, les bruns, les gris-bleu et vert répandent leur morosité. Terreuses et pierreuses, les couleurs évoquent une médiocrité matérielle que seule la luxuriance du vice vient rompre. Quelques zones rouges sur le nez de la sorcière, les yeux de l'Envie et la gueule du Diable excitent l'œil du spectateur, l'obligeant à parcourir l'ensemble du champ.

Sur le mur, comme gravée dans la pierre, est inscrite cette maxime de Nietzsche, tirée d'*Ainsi parlait Zarathoustra* : « Le désert grandit, malheur à celui qui recèle un désert », conférant à l'image un caractère prophétique. Néanmoins, les personnages représentés par Dix ne sont pas des allégories, de celles qui ont jalonné l'histoire de la peinture, mais des hommes grossièrement déguisés, alignés en une monstrueuse parade. Cela est très clair : de l'oreille de l'Orgueil sort une main et deux jambes apparaissent à la base du cou. Leur déguisement n'est qu'une coquille vide. En eux, grandit le désert. Derrière ce défilé de bouffons pétris de leur propre suffisance, il est question de la

⁵⁶⁸ Cité in : *Otto Dix (1891-1969): Bilder der Bibel und andere christliche Themen*, cat. expo., Städtische Galerie, 1995-1996, p. 47.

désertification de l'être. D'ailleurs, en 1936 Oskar Nerlinger aussi reconnaîtra, dans une aquarelle, que *La bouffonnerie rampe sur le pays* [ill.51].

Si l'œuvre d'Otto Dix évoque le contexte du national-socialisme - ce dont nous ne saurions douter -, il n'est pas tant question d'une résistance que d'une vision désabusée sur le devenir de l'être dans des temps violents, promis à n'être plus qu'une enveloppe risible enfermant le néant. Tout est désormais tourné en dérision ; même Nietzsche est repris sous de fallacieux prétextes par les nouveaux maîtres de l'Allemagne. Comme le philosophe plus de cinquante ans auparavant, le peintre révèle la décadence dans laquelle est tombé son pays. D'ailleurs, certains se sont empressés de voir dans les angles que forment les membres et la faux de la Mort le dessin d'une croix gammée⁵⁶⁹ et, dans la main brandie de certains personnages, une allusion au salut hitlérien. Fidèle à sa fascination pour les êtres et les situations hors-norme, Dix représente la grande mascarade nazie où Bien et Mal sont abolis comme ils l'avaient été durant la Première Guerre mondiale que l'artiste avait vécue sur le front. De même qu'il avait alors voulu tout voir du conflit, « expérimenter toutes les abysses de la vie »⁵⁷⁰, il n'entend rien négliger des pires vices auxquels on laisse libre cours dans l'Allemagne nazie.

Ce tableau semble aussi constituer pour Otto Dix une vengeance personnelle. C'est en tout cas l'interprétation que formule Heindrun Ehrke-Rotermund en 1994. Si dans la figure de l'Envie, il nous invite à reconnaître Richard Müller, il semble que l'Orgueil prenne les traits du peintre Ferdinand Dorsch, une figure de Dresde qui allait remplacer Richard Müller en tant que recteur de l'Académie. Les deux peintres avaient fomenté l'exclusion de Dix de l'école, profitant de l'arrivée des nazis au pouvoir pour régler leurs comptes avec un collègue dont le succès devenait agaçant⁵⁷¹. Plus qu'une dénonciation politique, ce tableau serait un règlement de comptes personnel. Pour Friz Löffler, installé dans l'Allemagne de l'Est des années 1960-1970, une telle explication n'est pas envisageable. *Les sept péchés capitaux* [ill.46] doivent être mis au nombre des œuvres de l'art de résistance. Il faut dire qu'en ce temps-là est décrété résistant tout tableau qui fait allusion, même de manière

⁵⁶⁹ Voir Dietrich Schubert, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1991, p. 109 et René Kende, „Die schwarzen Pleiaden oder vom Bild der Sieben Todsünden“, *Die Waage. Zeitschrift der Chemie Grünenthal*, 1970, vol. 9, n°1, p. 14.

⁵⁷⁰ „Alle Untiefen des Leben (...) erleben“ ; cité in : Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin (Est), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978, p. 237.

⁵⁷¹ Voir Heindrun Ehreke-Rotermund, *op. cit.*, p. 126-155.

détournée, à la situation de l'Allemagne sous le nazisme. Pourtant, Otto Dix n'avait jamais envisagé de s'adresser directement ni à sa cible - les nazis - ni à leurs détracteurs. En 1934, il avait confessé dans une lettre que c'était à la postérité que s'adresseraient ces œuvres. « Quand on travaille aujourd'hui, écrit-il, c'est comme si on travaillait pour un siècle prochain ; pour le régime d'aujourd'hui ce qu'on fait est considéré comme une horreur, une abomination. »⁵⁷²

Ainsi, parce qu'il était le fondateur de l'ARBK et qu'il fut interné en camp de concentration (à Sachsenhausen de 1936 à 1937), Otto Nagel est immédiatement considéré en RDA comme une « victime du fascisme »⁵⁷³, en même temps qu'un « combattant contre le fascisme » selon l'intitulé de la médaille dont il est décoré. S'ensuivent de nombreux honneurs. En 1950, il reçoit le « Prix national pour l'art et la littérature de RDA » (*Nationalpreis für Kunst und Literatur der DDR*) et est nommé membre de l'Académie allemande de Berlin-Est (*Deutsche Akademie Ost-Berlin*) dont il assurera la présidence de 1956 à 1962. En 1953, il est élu président de l'Union des artistes démocratiques d'Allemagne (*Verband Demokratischer Künstler Deutschlands*). Pour son éloge funèbre en 1967, le ministre de la culture, Alexander Abusch, ne reculant pas devant l'emphase et la solennité, déclarera : « Nous n'oublions pas, jamais les générations à venir n'oublieront, comment, toi, pourchassé et victime de la conspiration du silence, vivant dans l'illégalité et la semi-illégalité, tu es resté le communiste Otto Nagel. »⁵⁷⁴ Pour l'Allemagne de l'Est, Otto Nagel, auréolé de son appartenance au Parti communiste, ne peut souffrir du moindre soupçon. Bien plus, « La RDA officielle », écrit Ralf Forster, « (...) vo[it] en lui le mélange idéal d'un artiste engagé, d'un combattant de la résistance antifasciste et d'un politicien socialiste de la culture. »⁵⁷⁵ Il faut dire que la RDA, si elle voulait s'accorder à son statut de patrie de l'antifascisme, se devait de se trouver rapidement un certain nombre de héros susceptibles de l'incarner. Pour cela, elle ne pouvait se permettre d'être trop regardante sur le passé de certains. Lui-même participe de façon exemplaire à la construction de son image héroïque. Dans son autobiographie parue en 1952, il raconte, se

⁵⁷² Lettre d'Otto Dix à JB Neumann, datée du 20 juin 1934, citée in : Katia Baudin, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁷³ Le terme fut entériné le 14 juin 1945 par la municipalité de Berlin.

⁵⁷⁴ „Nie vergessen wir, nie werden kommende Generationen vergessen, wie Du, verfolgt und totgeschwiegen, in Illegalität und Halblegalität lebend, der Kommunist Otto Nagel geblieben ist.“; cité in : Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁷⁵ *Otto Nagel (1894-1967). Bibliographie*, Kuhwalk/Berlin (Schriftenreihe des Otto-Nagel-Archivs n°1), 2000, p. 9.

remémorant l'époque du Troisième Reich : « Je vivais en Allemagne la vie d'un antifasciste conscient. »⁵⁷⁶ De la même manière, dans le questionnaire qu'il doit remplir en 1945, puis en 1954, le peintre qui s'était consacré sous la dictature à une peinture de paysage beaucoup plus sage que son œuvre des années 1920 pouvait le laisser présager, explique qu'il a reçu l'interdiction de peindre et qu'il a été exclu du monde public de l'art le jour même de la prise de pouvoir de Hitler. Or, à cette date, la Chambre de la culture du Reich n'était pas encore créée. Bien qu'il ne subsiste pas d'archive de la Chambre des Beaux-arts sur le peintre, pour Beate Marks-Hanßen qui se base sur les contradictions déjà citées et sur la participation active de Nagel à la vie artistique berlinoise à la fin des années 1930, il est certain que le peintre faisait encore partie à cette époque de la Chambre des Beaux-arts⁵⁷⁷. Ralf Forster, des archives Otto Nagel, est d'avis que le peintre, ou sa femme, pourrait avoir bâti après 1945 la légende de l'interdiction d'exercer, pour démontrer que l'artiste avait été persécuté sous le Troisième Reich et « (...) éviter une rupture dans sa biographie » d'artiste politisé⁵⁷⁸.

D'un autre côté, force est de constater que les artistes qui avaient été des opposants actifs au régime nazi ne trouvent d'audience que dans la zone d'occupation soviétique, puis en RDA⁵⁷⁹. Ailleurs, on refuse de s'intéresser à l'art engagé. Dans le rapport qu'il rédige sur le voyage qu'il fit en compagnie de Hans Grundig pour collecter les œuvres par la suite exposées à l'*Exposition générale d'art allemand* de Dresde en 1946, Will Grohmann raconte la discussion qu'il a eue chez Günther Franke à Munich avec des étudiants. Il est étonné de constater dans une discussion sur l'art moderne et l'exposition Beckmann que les propos se cantonnent exclusivement au domaine de la pure esthétique⁵⁸⁰.

Dans la zone d'occupation soviétique, on fait donc, comme on l'avait déjà fait en 1945, appel aux artistes "prolétariens-révolutionnaires" et plus largement à ceux dont la reconnaissance était attestée avant 1933. Ils occupent des postes prestigieux. La RDA comme auparavant l'Allemagne de 1945, a besoin d'un patrimoine artistique sur lequel asseoir sa légitimité. L'art

⁵⁷⁶ „Ich lebte in Deutschland das Leben eines bewußten Antifschisten“; Otto Nagel, *Leben und Werk. Autobiographie*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952, p. 40.

⁵⁷⁷ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁷⁸ Propos recueillis par Beate Marks-Hanßen, *Ibid.*

⁵⁷⁹ Voir Jutta Held, *op. cit.*, 1981, p. 363.

⁵⁸⁰ Rapport reproduit in : Günter Feist, Eckgart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *op. cit.*, p. 260.

figuratif d'Ernst Barlach et Käthe Kollwitz, ainsi que celui réalisé dans les années 1920 sous le nom générique de Nouvelle Objectivité, est appelé sur le devant de la scène. Tous ceux, peintres, graveurs et sculpteurs, qui avaient trouvé dans la vie quotidienne et la misère du peuple un sujet pour leurs œuvres, peuvent espérer obtenir une place dans la nouvelle Allemagne communiste. D'autant plus qu'on n'hésite pas à cette époque à investir les deniers publics dans le domaine culturel. Comme auparavant dans la zone d'occupation soviétique, les artistes sont particulièrement choyés. Juridiquement, ils ont un statut à part : dans une société où le salariat est la règle, ils sont inscrits comme profession indépendante. Leurs conditions de vie sont bien meilleures que celles de leurs concitoyens. En 1950, la SED de Berlin demande aux entreprises de soutenir financièrement les artistes en achetant des œuvres ou en leur confiant des commandes⁵⁸¹. Dans le Land de Saxe, en 1949, sur décision du ministère de l'Éducation populaire, les artistes se voient accorder des tickets supplémentaires pour le charbon et des facilités de crédit bancaire. Partout, les artistes recevront les mêmes rations de nourriture que ceux qui exercent un travail manuel pénible. Ils pourront effectuer leurs achats dans des magasins spécifiques (Sonderverkaufsstellen) qui leur sont réservés quand la majorité de la population doit faire la queue devant les magasins d'État. Des espaces de loisirs leur sont par ailleurs affectés, tout comme à partir de 1958 des sanatoriums⁵⁸². Cette dernière décision est ainsi relatée dans la lettre d'information de l'Union des artistes plasticiens (*Verband Bildender Künstler*) : « Le gouvernement de RDA a créé cette possibilité pour vous, pour vous dire que vous appartenez au cercle des personnes de valeur, dont l'État veut tout particulièrement prendre soin. »⁵⁸³ Les moyens mis en œuvre sont colossaux : de 1951 à 1960, les dépenses culturelles sont multipliées par trois, alors que le revenu national brut a un peu plus que doublé. Précisons, toutefois, que dans la terminologie est-allemande, le mot culture englobe les intellectuels, les sciences, l'enseignement sous toutes ses formes, le sport, la recherche, les musées, les bibliothèques, les académies, les instituts, le travail culturel de masse, la littérature, le théâtre, les beaux-arts, l'information, la radio, les journaux, le cinéma, la télévision, la propagande et même les

⁵⁸¹ Nous tirons ces informations et celles qui suivent de l'ouvrage de Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité : Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 18-19.

⁵⁸² Le sanatorium Heinrich Mann à Bad Liebenstein en Thuringe et le sanatorium Käthe Kollwitz à Bad Elster. *Ibid.*, p. 19.

⁵⁸³ *Ibid.*

activités des communautés religieuses⁵⁸⁴, soit la définition anthropologique de la culture telle que développée dans les années 1930. Au sein du panthéon est-allemand, Ernst Barlach et Käthe Kollwitz ont, cela s'entend, une position privilégiée. Le peintre Max Lingner, secrétaire de la section arts plastiques de l'Académie de Berlin-Est affirme qu' « il s'agissait de libérer de cette honte les deux célèbres artistes de l'Allemagne pré-hitlérienne qui avaient été mis au ban par la clique nazie »⁵⁸⁵. Encore une fois, il s'agit de réparer la faute. Une brigade de travail prend le nom de Käthe Kollwitz, établissant celle-ci parmi les « héros » mythiques du mouvement ouvrier dont le courage doit servir d'exemple et qui prêtent leur nom aux organisations des salariés⁵⁸⁶. Pour Hans et Lea Grundig, comme pour de nombreux autres artistes du même âge ou plus jeunes, l'attitude sans compromis de Käthe Kollwitz à l'arrivée de la dictature hitlérienne est un modèle digne d'admiration.⁵⁸⁷ Un peu plus d'un an après la fondation de la Deutsche Akademie, une exposition consacrée à Ernst Barlach y est déjà présentée, prenant la suite des manifestations dédiées aux académiciens. On peut lire dans le *Nacht-Express Berlin* du 15 décembre 1951 : « Nous voulons inclure Barlach dans l'héritage culturel allemand le plus grand. »⁵⁸⁸ L'exposition constitue un véritable événement : 1500 visiteurs par jour, 42 000 visiteurs au total, un livre d'or rempli d'éloges.⁵⁸⁹

Jusqu'au début des années 1950, la politique d'achat des musées d'Allemagne de l'Est poursuit celle menée dans la zone d'occupation soviétique. Sont achetées presque essentiellement des œuvres expressionnistes ou issues de l'art « prolétarien-révolutionnaire ». Rapidement, toutefois, l'héritage classique devient l'unique socle sur lequel la toute nouvelle RDA entend construire son histoire. L'art « prolétarien-révolutionnaire » et antifasciste est vite exclu, alors même que les signaux envoyés aux grands représentants de cette tendance avaient été nombreux. L'exemple de Hans

⁵⁸⁴ Gilbert Badia, *et al.*, *op. cit.*, 1987, p. 489.

⁵⁸⁵ „Galt es doch, die beiden bekannten Künstler des vorhitlerischen Deutschlands, die vom Nazitum verfemt worden waren, von dieser Schande zu befreien.“; Cité in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *op. cit.*, 1996, p. 140.

⁵⁸⁶ Sandrine Kott, « Le don comme rituel en RDA 1949-1989 : Instrument de domination et pratiques quotidiennes », *Le Mouvement social*, 2001/1, n°194, p. 71.

⁵⁸⁷ Sur la signification de Käthe Kollwitz et de son œuvre auprès des jeunes artistes allemands, le lecteur pourra se référer au texte de Karl-Ludwig Hofmann in : *Widerstand statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, cat. expo., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort/Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p. 47-50.

⁵⁸⁸ „Wir wollen Ernst Barlach in das größte deutsche Kulturerbe einreihen“; Cité in: Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *op. cit.*, 1996, p. 147.

⁵⁸⁹ Voir *Ibid*, p. 159.

Grundig développé un peu plus loin est en cela particulièrement éloquent. On ne trouve ainsi aucune publication de réelle envergure sur l'art « dégénéré » ou l'art de la première moitié du XX^e siècle. Si le pays se définit comme patrie de l'antifascisme, il n'en exclut pas moins l'art qui en ressortit. L'antifascisme est ainsi une position tout actuelle qui sert à creuser l'écart avec la RFA. Les œuvres qui évoquent le Troisième Reich ou la guerre sont vite écartées. Wilhelm Lachnit expose une fois *La mort de Dresde (Der Tod von Dresden)* [ill.52] en 1945, mais devra attendre douze ans avant de voir son tableau acheté par la Galerie de peintures de la ville (*Gemäldegalerie*). D'ailleurs, une recension de l'exposition de 1945 parue dans le *Sächsische Zeitung* laissait déjà augurer de la suite. On pouvait y lire : « Lachnit dont on attendait en raison de son passé artistique et politique particulièrement qu'il satisfaisât aux nouvelles demandes, nous a déçu. La plus grande partie de ses huiles sur toile se cantonne au formalisme. La grande œuvre du milieu *Victimes du Fascisme* [aujourd'hui *La Mort de Dresde*], est d'un point de vue pictural, iconographique et compositionnel une grande performance. Toutefois, le second et l'arrière plan expressionnistes sont déconcertants. »⁵⁹⁰ *Aux victimes du fascisme (Den Opfern des Faschismus)* [ill.53] de Hans Grundig connaît le même sort. Peint entre 1946 et 1948, il n'est acheté qu'en 1960, alors même que les pouvoirs publics constituent désormais les uniques commanditaires et mécènes de l'art vivant, le marché libre de l'art ayant été supprimé comme tous les avatars de l'économie capitaliste. Quelques cinq années plus tard, son autoportrait de 1933 entrera dans les collections de la Nationalgalerie de Berlin-Est. La RDA surseoira la reconnaissance de l'art « prolétarien-révolutionnaire » comme ancêtre de l'art est-allemand jusqu'aux années 1970⁵⁹¹. L'exposition Barlach de 1951 qui avait suscité un tel engouement, est fermée avant la date prévue. Les œuvres du célèbre sculpteur seraient trop pessimistes pour la nouvelle nation socialiste. Dans le *Tägliche Rundschau*, un article de Kurt Magritz, un artiste qui pourtant n'est pas sans parenté avec Ernst Barlach, s'en prend au formalisme de son œuvre⁵⁹². Une querelle éclate entre les détracteurs et les défenseurs de l'œuvre de l'illustre sculpteur, parmi lesquels compte Bertolt

⁵⁹⁰ „Lachnit von dem wir auf Grund seiner künstlerischen und politischen Vergangenheit besonders erwarten, daß er dem Neuen gerecht wird, enttäuscht uns. Der größte Teil seiner Ölbilder verbleibt im Formalistischen. Das große Mittelwerk "Opfer des Faschismus" ist malerisch, figural und kompositionell eine starke Leistung. Doch befremdend wirken der expressionistische Mittel- und Hintergrund.“; *Sächsische Zeitung* du 19. 12. 1945. Cité in: Ulrike Niederhofer, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹¹ Martin Damus, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹² Kurt Magritz, « Ein merkwürdiges Vorwort », *Tägliche Rundschau*, 29 décembre 1951, p. 4.

Brecht⁵⁹³. Ainsi, même Ernst Barlach, reconnu aussi bien par les spécialistes que par l'admiration populaire comme une des grandes figures de l'art allemand du XX^e siècle, est désormais un sujet tabou de même que Käthe Kollwitz. Pourtant, en 1925, celle-ci avait participé avec enthousiasme à la première exposition d'art allemand en URSS ; en 1927, elle avait parcouru la Russie au gré des expositions de ses œuvres ; en 1932, elle avait exposé à Moscou et Léninegrad ; en 1936 enfin, elle avait répondu à une interview du journal soviétique *Iswestija*, ce qui lui avait valu un interrogatoire par la Gestapo. Werner Haftmann racontera même qu'à partir de cette date, elle gardait constamment du poison sur elle⁵⁹⁴. Comme cela s'était passé pour Ernst Barlach, l'exposition de ses œuvres, organisée du 8 mars au 29 avril 1951 à l'Académie des beaux-arts de Berlin-Est, est fortement critiquée par le comité central de la SED⁵⁹⁵. À cet égard, il en est du nouvel Etat socialiste comme de l'Allemagne nazie : dans l'un comme dans l'autre, si leur popularité empêche les autorités de rayer Ernst Barlach et Käthe Kollwitz du paysage artistique national, leurs œuvres ne sont acceptées qu'à certaines conditions et après bien des précautions.

L'année 1952 marque de fait le début de la marche forcée vers le socialisme⁵⁹⁶. Venu d'URSS, le réalisme socialiste, doctrine définie par Andreï Jdanov lors d'un discours le 17 août 1934⁵⁹⁷ et qui assigne à l'art la seule fonction de servir la propagande révolutionnaire, devient la seule expression artistique possible. L'art doit avoir une vocation pédagogique, un contenu progressiste, anticiper l'avenir et se tenir éloigné de toute expérience formelle. Déjà en mai et juin 1948, pendant les journées culturelles de la SED,

⁵⁹³ Bertolt Brecht, "Notizen zur Barlach-Ausstellung", *Sinn und Form*, 1952, n°1, p. 182-187. Dès le deuxième paragraphe, l'écrivain affirme sa position et écrit : « Je tiens Barlach pour un des plus grands sculpteurs que nous, les Allemands, ayons eu. » (*Ich halte Barlach für einen der größten Bildhauer, die wir Deutschen gehabt haben.*) Il conclut : « Toutes ces sculptures me semblent avoir la caractéristique du réalisme » (*Alle diese Plastiken scheinen mir das Merkmal des Realismus zu haben.*)

⁵⁹⁴ Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p. 231.

⁵⁹⁵ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁹⁶ Cf. Gilbert Badia, *et al.*, *op. cit.*, 1987, p. 459-460.

⁵⁹⁷ Jdanov avait défini ainsi le Réalisme socialiste : « Cela signifie tout d'abord connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la réalité objective, mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire. Et là, la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Cette méthode, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme-socialiste. » Cité par Serge Fauchereau, *La querelle du Réalisme*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1987, p. 15.

une nécessité d'un « art réaliste lié au peuple » avait été affirmée⁵⁹⁸. Recevant son contenu des travailleurs, l'art doit représenter « l'homme nouveau », le citoyen socialiste, et donner l'image d'un homme optimiste et progressiste opposé au bourgeois égocentrique et décadent. De nouveau, l'art est surinvesti du pouvoir de changer l'homme et l'art moderne attaqué.

⁵⁹⁸ Violette Garnier, *op. cit.*, p. 41.

1.2 Art socialiste vs art « dégénéré »

1.2.1 Des artistes de nouveau attaqués

À la fin de l'année 1948, la question de la finalité de l'art avait divisé l'Allemagne. En octobre, la revue *Bildende Kunst* était devenue le terrain d'un affrontement entre ses deux fondateurs, Karl Hofer et Oskar Nerlinger. Hofer et ses partisans pensaient que l'art ne devrait jamais être mis au service d'une idéologie. Si tout artiste espérait bien entendu être compris, il ne devait pas pour autant chercher à s'adapter au goût des masses. La soumission de l'art à la politique dont on avait pâti sous la dictature ne devait plus être recherchée. « Il en ressort », écrit Karl Hofer, « que des revendications de nature extra artistique ne doivent pas être imposées à l'art. Nous avons suffisamment connu le succès et le résultat de telles revendications durant le Reich de douze ans⁵⁹⁹, et on verra à coup sûr que servir la cause du bien ou du mal ne changera à cet égard rien à l'affaire.... »⁶⁰⁰ Nerlinger soutenait le contraire. La prise de position politique dans le domaine de l'art était pour lui un devoir. On s'étonne qu'il ne lui fût pas rétorqué que les paysages qu'il exposait à la Grande exposition d'art allemand à Munich étaient bien dénués d'engagement politique, ou que s'ils l'étaient, ce n'était certainement pas d'une manière conforme à l'orientation qu'il prônait dans la zone d'occupation soviétique. Défendant une opinion minoritaire dans la zone d'influence communiste, Hofer quitte la direction de *Bildende Kunst* le 29 novembre 1949. Cet épisode resté célèbre comme « le débat Hofer-Nerlinger » avait été en fait préparé par le SED et la SMAD qui n'approuvaient plus la politique éditoriale de la revue⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ „zwöljährigen Reich“: il s'agit ici d'un jeu de mot ironique de la part de Hofer. Il fait référence au „Tausendjähriges Reich“, le « Reich de mille ans », dont Hitler s'était institué le messie.

⁶⁰⁰ „Daraus geht hervor, daß Forderungen außerkünstlerischer Art an die Kunst nicht gestellt werden sollten. Erfolg und Resultat solcher Forderungen haben wir im zwöljährigen Reich zur Genüge erlebt, und man wird einsehen müssen, daß es sich gleich bleibt, ob diese Forderungen dem Guten oder dem Bösen dienen sollen.“; Karl Hofer, „Kunst und Politik“, *Bildende Kunst*, 1948, n°10, p. 21. Article reproduit in: Karl Hofer, *Malerei hat eine Zukunft: Briefe, Aufsätze, Reden*, textes réunis par Andreas Hünecke, Leipzig, Kiepenheuer, 1991, p. 293.

⁶⁰¹ Sur le débat au sein de *Bildende Kunst* et le rôle joué par le SED et la SMAD, voir : Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus : Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 37. En octobre 1949, la revue cesse de paraître suite à des problèmes de financement, avant de renaître sous une nouvelle direction en 1953.

Il revenait à Alexander Dymshitz, le directeur de la section culturelle à la SMAD, d'imposer le Réalisme socialiste de Jdanov dans la zone d'occupation soviétique. Il l'annonça non sans brutalité dans deux articles parus les 19 et 24 novembre 1948 dans le *Tägliche Rundschau* sous le titre « À propos de la tendance formaliste dans la peinture allemande » (*“Über die formalistische Richtung in der deutsche Malerei“*). Ces deux textes devaient mettre le feu aux poudres et définitivement entériner la campagne contre le formalisme et la décadence dans l'art. L'officier culturel soviétique s'attaquait à Hofer, Schmidt-Rottluff, Picasso et Chagall, tous taxés de « formalistes ». Dans un effrayant retour en arrière, on pouvait lire : « La tendance formaliste de l'art est une expression typique de la décadence bourgeoise qui menace de dégénérescence la création artistique, signifie un attentat direct contre l'essence de l'art, détruit sa nature la plus intime et provoque sa dissolution. C'est pourquoi le combat contre le formalisme est un combat pour l'art, pour la sauvegarde de la création artistique devant l'effondrement qui la menace. »⁶⁰² Déjà en 1945, l'officier soviétique s'en était pris à l'Expressionnisme dans un article paru dans le *Tägliche Rundschau* sous le titre « La guerre et l'art ». Dénuée de perspective idéologique et sans profondeur d'analyse, la peinture expressionniste était selon lui comparable aux « cris d'une âme malade et blessée »⁶⁰³. Les textes de Georg Lukács sur l'Expressionnisme valent désormais pour tout l'art moderne. On rejoue en Allemagne le débat qui s'était tenu en Union soviétique à la fin des années 1930. Selon la thèse de Dymshitz, le formalisme équivalait à la décadence qui conduisait irrémédiablement au fascisme et l'Expressionnisme ne pouvait correspondre à la « *Weltanschauung* réaliste d'une nouvelle démocratie »⁶⁰⁴. L'Expressionnisme est déclaré coupable d'avoir favorisé la montée du fascisme. Stefan Heymann qui sera interné au camp d'Auschwitz condamnait déjà en 1938 l'Expressionnisme, l'accusant d'avoir été un messenger du national-

⁶⁰² „Die formalistische Richtung der Kunst ist ein typischer Ausdruck der bürgerlichen Dekadenz, die das künstlerische Schaffen entarten zu lassen droht, die einen direkten Anschlag auf das Wesen der Kunst bedeutet, die die eigenste Natur der Kunst zerstört und ihre Selbstaflösung herbeiführt. Daher ist der Kampf gegen den Formalismus ein Kampf um die Kunst, um die Rettung des künstlerischen Schaffens vor dem ihr drohenden Untergange.“; Alexander Dymshitz, „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“, *Tägliche Rundschau*, 19-24 novembre 1948.

⁶⁰³ „Ausrufe einer kranken wunden Seele“; Alexander Dymshitz, „Krieg und Kunst“, *Tägliche Rundschau*, 1^{er} août 1945. Sur la réception de l'Expressionnisme dans la zone d'occupation soviétique, puis en RDA, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage d'Ulrike Niederhofer, *op. cit.*.

⁶⁰⁴ „... der realistischen Weltanschauung einer neuen Demokratie“; *Ibid.*

socialisme⁶⁰⁵. Alfred Kurella, futur responsable de la culture à la SED et fervent défenseur du réalisme socialiste, partageait la même idée⁶⁰⁶. Tout était parti de la prise de position, en 1933, du célèbre poète expressionniste Gottfried Benn en faveur du national-socialisme, tout de suite condamnée par Klaus Mann et Alfred Kurella. L'art de la nouvelle RDA, née sous les auspices de l'antifascisme, doit rompre tout lien avec le courant honni. Si certains reconnaissent son importance historique, ils lui refusent toute possibilité actuelle et le juge incompatible avec le projet socialiste⁶⁰⁷. Il est certes un mouvement révolutionnaire, mais il ne fait pas la révolution.

De nouveau, l'art moderne est attaqué comme il l'avait été sous le nazisme. On voit avec affliction réapparaître le terme « dégénéré » et les œuvres d'art moderne regagner les réserves des musées. Il convient toutefois de préciser que, comme dans l'Allemagne hitlérienne, certaines œuvres réapparaissent sporadiquement dans des expositions qui constituent des exceptions⁶⁰⁸. Dans la zone d'occupation soviétique, le musée de Halle dans le Moritzburg était devenu sous la direction de Gerhard Händler un lieu réputé pour sa collection d'œuvres expressionnistes. Avec l'aide du galeriste Ferdinand Möller et du collectionneur Felix Weise, Händler avait acquis un ensemble considérable. Peu de temps après la réouverture officielle du musée, cependant, le conservateur est accusé par les officiers culturels d'avoir œuvré par sa politique d'achats à « la dilapidation de la fortune du peuple ». En janvier 1949, une petite brochure sur l'histoire de la collection, avec une reproduction d'une gravure d'Emil Nolde - *La Cène (Abendmahl)* - est confisquée. Était visée l'attitude de Nolde durant la dictature hitlérienne. Disgracié, Gerhard Händler part s'installer à Berlin-Ouest où il occupe à partir de 1954 le poste de directeur du Musée d'art de Duisburg et constitue une collection de sculptures du XX^e siècle de renommée internationale⁶⁰⁹. À l'affaire du musée de Halle, le journal satirique *Ulenspiegel* consacre sous la plume de Herbert Sandberg un article au titre dénué d'ambiguïté, *Der Hallenser Bildersturm* (l'iconoclasme à Halle), faisant ainsi explicitement référence à la campagne nazie contre l'art dégénéré⁶¹⁰. Installé à l'Ouest, Händler publie un texte intitulé « L'art dans la

⁶⁰⁵ Stefan Heymann, «Die historische Stellung des Expressionismus», *Geraer Kulturspiegel*, 1^{ère} année, 1946-1947, n°5, p. 48-52.

⁶⁰⁶ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 190.

⁶⁰⁷ Heinz Lüdecke, „Die Tragödie des Expressionismus“, *Bildende Kunst*, 1949, n°4, p. 109-115.

⁶⁰⁸ Voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 278-290.

⁶⁰⁹ Voir Karin Thomas, *op. cit.*, 2002, p. 23.

⁶¹⁰ *Ulenspiegel*, 1949, n°4, p. 2. Cité in: Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 220.

zone orientale » (*“Kunst in der Ostzone“*) dans lequel il établit expressément une analogie entre la politique culturelle du national-socialisme et les actions menées contre l’art moderne à l’occasion du débat sur le formalisme. Seul le vocabulaire aurait changé. Dorénavant, les peintres de *“Die Brücke”* et du *“Blaue Reiter”* ne sont plus accusés d’appartenir aux « tendances de la destruction marxistes-bolcheviques » (*marxistisch-bolschewistische Zersetzungstendenzen*) comme ils l’étaient il y a encore quelques années, mais d’avoir créé des œuvres qui sont un « reflet du fascisme » (*Widerspiegelung des Faschismus*)⁶¹¹. C’est bien là l’unique différence pour l’ancien conservateur du musée de Halle. En 1951, dans un article du *Frankfurter Zeitung*, journal publié en RFA, on compare expressément la situation de l’art en RDA à celle de l’Allemagne nazie. « De la même façon que chez Goebbels, le gouvernement de la zone soviétique mène un combat contre “l’art dégénéré”. Aujourd’hui, nombre d’œuvres de ce type qui avaient été saisies par le gouvernement de Hitler, parmi elles des travaux de Barlach, Hofer, Feininger, Nolde, Kirchner et Heckel, demeurent encore interdites d’exposition dans la zone soviétique »⁶¹² peut-on y lire. « L’art dégénéré était de nouveau dégénéré. »⁶¹³ résume Kurt Reutti. À la mesure de sa célébration en Allemagne de l’Ouest, l’art abstrait, associé à l’impérialisme américain, est le premier visé. Mais de même que le nazisme avait mis tout l’art moderne dans le même panier, c’est l’art moderne en bloc qui, de nouveau, est attaqué en 1948-49 puis en 1951-52, explique Heinz Lüdecke⁶¹⁴. Au point qu’une Käthe Kollwitz soit confondue avec les abstraits.

1.2.2 Haro sur l’allégorie

Les artistes qui avaient été ostracisés par le régime nazi doivent faire face à une situation schizophrénique. Encensés comme des héros au courage exemplaire, ils n’en produisent pas moins des œuvres indésirables dans la

⁶¹¹ Cité in: *Ibid*, p. 222.

⁶¹² „... ähnlich wie bei Goebbels – auch die Regierung der Sowjetzone einen Kampf gegen die "entartete Kunst" führe. Eine Anzahl solcher Werke, die durch Hitlers Regierung beschlagnahmt worden waren, darunter Arbeiten von Barlach, Hofer, Feininger, Nolde, Kirchner und Heckel, dürfen auch heute noch nicht in der Sowjetzone wieder ausgestellt werden.“; Anonyme, „Trophäen-Kommissionen und Grotewohl jr.“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 juillet 1951, p. 4.

⁶¹³ Cité in : *Ibid*, p. 229.

⁶¹⁴ Heinz Lüdecke, „Der mißverständene Realismus“, *Tägliche Rundschau*, 15 décembre 1948, p. II.

nouvelle Allemagne socialiste. C'est d'ailleurs, pour Heinz Lüdecke, parce qu'on était conscient de s'attaquer à des artistes qui avaient déjà eu à souffrir sous la dictature hitlérienne qu'on les pare de toutes les qualités et qu'on les auréole d'un « nimbe révolutionnaire »⁶¹⁵. « De nos jours on m'ignore la plupart du temps, ou on me traite au mieux comme un monument »⁶¹⁶ écrit Otto Dix en 1951. En une phrase, l'artiste a résumé l'ensemble de la situation dans laquelle lui et les artistes de sa génération se trouvent désormais. Alors que leur attitude en tant qu'homme sous la dictature hitlérienne est louangée, leur art suscite au mieux l'indifférence, au pire le mépris. L'art du double sens et de l'allégorie sans cesse employé sous la dictature ne peut plus convenir à un Etat pour qui les images doivent être avant tout compréhensibles par tous, et ce immédiatement.

Ainsi, les tableaux d'un Karl Hofer qui s'était emparé en 1936 de la figure de *Cassandre* [ill.54] pour crier son avertissement qui - il le savait - ne serait pas entendu, ne peuvent plus être tolérés par les nouvelles instances de l'art. Se détachant à peine d'un fond sombre strié de rouge sang, figée dans un geste apotropaïque, dans des vêtements dont la raideur évoque la pierre, la Cassandre de Hofer nous fixe de ses grands yeux noirs extatiques, réduits à leur seule pupille. La prophétesse a les lèvres serrées, car elle sait bien que depuis qu'elle s'est refusée à Apollon, elle ne peut convaincre les hommes. Comme le peintre, elle connaît l'issue de la situation dans laquelle s'est enferré le peuple allemand, mais, comme le peintre, nul ne l'écoute. En 1934, Richard Oelze avait livré lui aussi une version du portrait de la célèbre prophétesse [ill.55]. Sur un fond grisé se découpe le visage sombre et inquiet de Cassandre. Ses lèvres - seule touche de couleur avec les fleurs qui ornent sa poitrine - sont hermétiquement scellées ; comme ses yeux et son nez - les organes de la perception - elles sont démesurément agrandies. Vers 1940, Hofer interprète de nouveau ce thème en consacrant un tableau à *Laocoon* [ill.56]. À l'instar de Cassandre, le Troyen Laocoon chercha à avertir ses compatriotes du danger qu'ils couraient mais ne fut pas entendu. En 1943 encore, le peintre se référait à une source antique, *Le périple de la mer Erythrée*, un manuscrit du I^{er} siècle conservé à Heidelberg [ill.57]. Il représentait deux femme nues, serrées l'une contre l'autre comme pour se protéger du danger, perdues dans un environnement hostile. Les vautours se sont déjà posés près d'elle, prêts à se repaître de leur charogne. Le titre indique *Socotra*, une île que le manuscrit

⁶¹⁵ „revolutionären Nimbus“; *Ibid.*

⁶¹⁶ Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 212.

antique décrivait comme désertique, envahie de serpents et de lézards. Le paysage désolé où la mort rôde est un énième avertissement de l'artiste.

Le recours au passé pour mieux dire le présent fut un procédé hautement employé dans l'art et la littérature⁶¹⁷ non-alignés sous le Troisième Reich. Chez Otto Pankok, l'image du Christ souffrant figure sur un mode allégorique le martyr juif [ill.58]. L'allégorie qui mobilise deux niveaux de lecture et s'adresse à une communauté d'initiés, permettait de déjouer la censure, avantage doublé du plaisir de transgresser l'interdit et d'instituer le producteur et les receveurs comme force de résistance.⁶¹⁸ Erika et Klaus Mann, dans un ouvrage écrit à quatre mains en 1938, citaient Ricarda Huch qui « n'écri[vait] plus que sur des sujets historiques, par exemple sur l'Allemagne au temps de la Réforme. » « Mais elle s'arrange[ait] », poursuivaient-ils, « pour faire passer dans ce qu'elle écri[vait] des choses qui [avaie]nt un rapport évident avec l'époque actuelle et qui ne d[evai]ent pas toujours être agréables à ces messieurs de Berlin. »⁶¹⁹ Ernst Wiechert, de la même manière, en situant l'action de son roman *Le buffle blanc ou De la grande justice (Der weiße Büffel oder Von der großen Gerechtigkeit)* dans une Inde fabuleuse, entendait surtout, à travers la forme de la légende, révéler la terreur nazie. Toutefois, la supercherie fut de courte durée ; la lecture publique du livre fut interrompue par la police et Ernst Wiechert déporté à Buchenwald. Jusqu'à son interdiction en 1942, le journal dirigé par Rudolf Pechel, *Deutsche Rundschau*, publiait régulièrement des articles qui étaient autant de critiques du régime à mots couverts. Dans son journal intime du 10 août 1933, Klaus Mann écrivait d'ailleurs que, pour en comprendre le sens profond, « il fa[llai]t être capable de "lire entre les lignes". »⁶²⁰

Ainsi, lorsque Magnus Zeller peignit *Les funérailles nationales (Staatsbegräbnis)* [ill.59], sorte de parabole historique, c'était à l'enterrement d'Erwin Rommel qu'il faisait allusion. Nul besoin de peindre Göring, Hitler, Goebbels, Himmler et le Général Mackensen, comme il le fit après-guerre, pour

⁶¹⁷ On peut citer *Le Gréco peint le grand inquisiteur (El Greco malt den Großinquisitor ; 1936)* de Stefan Andres, *Le père (Der Vater ; 1937)* de von Klepper, *Le mariage magdebourgeois (Die Magdeburgische Hochzeit ; 1938)* de Gertrud von Le Fort, ainsi que dans *Sur la terre comme au ciel (Am Himmel wie auf Erden ; 1940)* de Werner Bergengruen. Toutes ces œuvres parlent du passé pour mieux révéler le présent.

⁶¹⁸ Voir Christian Vandendorpe, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n°117, février 1999, p. 94.

⁶¹⁹ Erika et Klaus Mann, *op. cit.*, p. 136-137.

⁶²⁰ Klaus Mann, *Journal: les années brunes, 1931-1936*, traduit de l'allemand par Pierre-François Kaempf, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, (coll. Le Livre de Poche n°3317), 1996, p. 219.

que la scène fût décryptée. La longue parade militaire devant des immeubles en ruine, coquilles vides désormais désertées, les spectateurs au bras levé pour le salut hitlérien et le cercueil surmonté de l'aigle du Reich ne laissent guère de doute. Mais si cette simple description peut faire penser à une banale peinture historique, l'atmosphère générale du tableau et plusieurs détails incongrus font basculer l'œuvre dans une dimension tout autre. Le ciel avant tout se pare de couleurs fantastiques, bleu, rouge, vert, orangé, dans un violent contraste de complémentaires. Possédant pour Johannes Itten « une agressivité froide et violente »⁶²¹, le bleu-vert domine la scène.

Au premier plan, la terre s'est ouverte, laissant sortir des corps nus et émaciés. Déjà en partie décomposés, la chair putréfiée, ces morts pointent un doigt accusateur vers les officiels du cortège. Le paysage tout entier prend des airs de fin du monde. Dans le coin inférieur gauche, la fanfare, des êtres fantastiques aux oreilles pointues, à la chevelure de flammes et au nez métamorphosé en trompette de la mort, font basculer la scène dans une Apocalypse de Bosch. Ciel et enfer, jugement dernier : nous avons bien affaire à une allégorie. Commencé en 1944, ce tableau fait allusion aux obsèques d'Erwin Rommel, le célèbre « Renard du désert ». Impliqué dans l'attentat du 20 juillet 1944 contre Adolf Hitler, on lui ordonna de se suicider, alléguant la sauvegarde de son honneur et le respect de sa famille. Bien entendu, cela profitait avant tout aux dirigeants nazis qui se préservaient de la réaction que la condamnation d'un héros populaire de la guerre⁶²² ne manquerait pas de susciter. On attribua sa mort à une embolie et l'on prépara des funérailles nationales, s'employant le mieux du monde à masquer la vérité et ménager l'opinion publique. Contrairement, à ce que peut laisser entendre l'œuvre de Magnus Zeller, Hitler n'y assista pas, mais se fit représenter par un général de l'armée qui lut un discours en son nom.

Si l'œuvre évoque avant tout la mascarade orchestrée par Hitler et ses sbires, le royaume de l'hypocrisie et du mensonge qu'est devenue l'Allemagne, elle est peut-être aussi l'occasion pour Ziegler d'évoquer sur un mode métaphorique sa propre situation. Comme beaucoup d'intellectuels et d'artistes, Zeller avait assisté sans regret à la fin de la République de Weimar. Comme l'avait été auparavant la révolution de 1918, la prise de pouvoir de

⁶²¹ Johannes Itten, *Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra (édition abrégée), 1998, p. 89.

⁶²² N'ayant pas servi sur le Front de l'Est, Rommel est l'un de rares généraux allemands à ne pas avoir été condamné pour crime de guerre ou crime contre l'humanité.

Hitler constituait pour lui un acte politique nécessaire au renouveau du pays⁶²³. Il voulait s'impliquer dans la construction d'une nouvelle société. Toutefois, il sera vite obligé de constater que toute expression artistique était désormais muselée, qu'ordres et contrordres se succédaient pour créer une situation absconse où tout artiste vivant ou mort pouvait devenir indésirable. Jusqu'en 1942, toutefois, Magnus Zeller participa aux expositions de l'académie, présentant des tableaux anodins, par leur facture comme par leur iconographie. Toutes proportions gardées, Magnus Zeller avait pu voir chez Rommel un écho à son propre dessillement face aux véritables intentions du régime hitlérien. En 1938, il avait déjà peint *L'Etat total* (après 1945, *L'Etat de Hitler / Der totale Staat, Der Hitlerstaat*) [ill.21] qui ne laissait aucun doute quant à sa vision du régime nazi comme esclavagiste et oppresseur⁶²⁴. Mettant en scène un colosse de pierre tracté par les esclaves du régime nazi, *L'Etat total* s'attaque à l'art monumental qui fait florès dans l'Allemagne nazie. Le satiriste s'en prend à la longue tradition picturale et sculpturale qui héroïse et idéalise le pouvoir militaire, gratifiant les puissants d'une légitimité et donnant à leur domination violente l'apparence de l'éternité⁶²⁵. Analysant l'œuvre de Magnus Zeller, Béatrice Dumiche y lit dans « la mise en cause de tout art monumental qui glorifie l'abstraction d'une idée et porte donc en germe la déshumanisation de l'individu. »⁶²⁶ Marque de l'importance de ce sujet à ses yeux, il avait peint cette scène sur une de ses anciennes toiles, *Magasin estonien (Estnischer Laden)* de 1923. De la même façon, *Les funérailles nationales* avaient été peintes sur des *Baigneurs (Badende)* de 1927, sûrement pour faire face à la pénurie de matériaux. Selon ses propres mots, Zeller, reclus dans son atelier, donna « forme à la colère et à l'amertume contre l'inhumanité de la domination nazie et peignit quatre tableaux à l'huile qui devaient conserver pour la postérité le vrai visage et leur honte [des

⁶²³ Sur Magnus Zeller, voir : *Magnus Zeller : Entrückung und Aufruhr*, cat. expo., Berlin, Museum Ephraim-Palais, 2003.

⁶²⁴ Le motif du colosse avait déjà été employé, avec une visée satirique, par la célèbre revue *Simplicissimus* en 1930 (n°6 du 5 mai 1930). Consultable en ligne http://www.simplicissimus.info/index.php?id=6&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bvolume%5D=33&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Baction%5D=showVolume&tx_lombkswjournaldb_pi1%5Bcontroller%5D=YearRegister&cHash=3a96481857623d6d9eb138c2a6a3da57

⁶²⁵ Voir Béatrice Dumiche, « La déformation caricaturale de la tradition picturale dans les tableaux contre le national-socialisme de Magnus Zeller », *Ridiculosa*, 2004, n°11, p. 126-127.

⁶²⁶ *Ibid*, p. 128.

fascistes]. »⁶²⁷ Dans son carnet de croquis, les allusions étaient encore plus claires.

En RDA, ces œuvres n'étaient plus recevables. Il ne pouvait y avoir d'allégorie, les discours devant être univoques. Le culte du héros ne peut s'embarrasser d'une peinture du double sens, de l'allusion et de l'équivoque. Quoiqu'il se soit passé, le socialiste ne doit regarder que vers le futur.

Ainsi, même les artistes qui avaient pris part à la révolution de 1918 comme Magnus Zeller ou les peintres fidèles au KPD, ceux qui avaient adhéré à l'Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne, sont concernés par cette campagne contre le formalisme en art. Si leurs œuvres leur ont épargné d'être jugés en 1945, elles les condamnent en 1948. Les fresques commandées au peintre Horst Stempel pour la gare de la Friedrichstraße à Berlin, accusées d'être « des allégories utopiques et sans vie » sont recouvertes en février 1951. Deux ans plus tard, ce membre du KPD et de l'ARBKD passera avec sa famille à Berlin-Ouest. Il avait quitté l'Allemagne en 1933 pour vivre à Paris jusqu'en 1939. À la déclaration de guerre, comme tous ses compatriotes, il fut interné dans le Sud de la France. En 1941, il retourna en Allemagne et passa les deux dernières années de la guerre comme soldat en Yougoslavie et en Grèce. Dès juin 1945, il s'engagea dans la reconstruction du secteur soviétique de Berlin. À la manière d'un Otto Dix après la Première Guerre mondiale, Horst Stempel s'empare du triptyque pour livrer sa vision du deuxième conflit planétaire. Entre 1945 et 1946, il peint ainsi *Nuit sur l'Allemagne (Nacht über Deutschland)* [ill.60]. En 1947, il obtient, comme grand nombre de ses confrères, une charge de professeur à l'École supérieure d'art (*Kunsthochschule*) de Berlin-Weißensee. Il fait partie avec Alice Lex-Nerlinger et Fritz Duda du Groupe de travail des artistes socialistes (*Arbeitsgemeinschaft sozialistischer Künstler*), qui sera inclus en 1947 dans le Syndicat 17 (*Gewerkschaft 17*) au sein du FDGB (*Freie Deutsche Gewerkschaftsbund*), le syndicat des salariés de la République démocratique allemande, où il siègera au comité directeur du service de la protection sociale. Il est également membre de la commission des Beaux-arts au *Kulturbund*. Horst Stempel prend une place très importante dans les réflexions menées sur les organisations

⁶²⁷ „Zorn und Erbitterung gegen die Unmenschlichkeit der Naziherrschaft Ausdruck und malte vier Ölbilder, die das wahre Gesicht und ihre [der Faschisten] Schande für die Nachwelt aufbewahren sollten.“; Discours prononcé lors de l'inauguration de l'exposition „Magnus Zeller“ au Klubhaus der Walzwerker à Hettstedt en 1960. Cité in: Magnus Zeller, voir : *Magnus Zeller : Entrückung und Aufruhr*, cat. expo., Berlin, Museum Ephraim-Palais, 2003, p. 116.

d'artistes et les ateliers communautaires. En avril 1951, il est l'un des six représentants de la DDR pour la « Commission de coordination des artistes d'Allemagne » (*Koordinierungsausschuß bildender Künstler Deutschlands*) qui réunit les deux Allemagnes⁶²⁸. Pourtant, rapidement et malgré tout cela, cet artiste qui était devenu une personnalité centrale de la scène artistique est-allemande devient une cible de la campagne contre le formalisme. Dans deux articles demeurés tristement célèbres et publiés dans le *Tägliche Rundschau* des 20 et 21 janvier 1951 sous le titre « Chemins et fausses pistes de l'art moderne » (*Wege und Irrwege der modernen Kunst*), N. Orlow⁶²⁹ reproche à Horst Strepel de prendre en art la mauvaise voie, alors même qu'en politique, il suit le juste chemin⁶³⁰. On ne serait être plus clair quant au rôle et surtout, aux limites qu'il assigne à l'art. À la fin du mois de février 1951, Paul Wandel, ministre de l'éducation, suggère au peintre de demander son congé pour raisons de santé. Strepel refuse et exige une lettre de licenciement signée du ministre. Ses tableaux qui avaient été achetés par les instances officielles et accrochés dans les musées viennent maintenant grossir les réserves pour de longues années. Alors qu'il est devenu une personnalité incontournable du Berlin d'après-guerre, que ses peintures murales pour la gare de Friedrichstrasse sont vues par des millions de passagers⁶³¹, son œuvre, autrefois saluée, devient un « produit absurde »⁶³². La nouvelle Allemagne socialiste, progressiste ne peut s'embarasser d'une peinture qui ressasse le passé et les ruines. Sous le titre « Laissons les ruines ! Construisons ! », l'artiste Kurt Magritz qui n'avait pas dédaigné lui-même l'emploi de l'allégorie auparavant s'en prend dès 1949 à l'arrière-plan idéologique et théorique de ces peintures, alors que jusqu'à présent seule la forme essayait des critiques. Selon lui, la façon dont Strepel a représenté le travailleur correspond à la situation de ce dernier dans une société capitaliste, aucunement dans un Etat

⁶²⁸ Pour Gabriele Saure, cette nomination a surtout servi d'alibi à la censure qui prenait Strepel pour cible. Gabriele Saure, « "Unsere Zukunft liegt im Osten...": Marginalien zu einem Künstlerleben in der SBZ/DDR zwischen Aufbau und kaltem Krieg (1945-1953), *Horst Strepel: Im Labyrinth des kalten Krieges. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik in den Jahren 1945 bis 1953*, cat. expo., Berlin, Märkisches Museum, 1993

⁶²⁹ Pseudonyme de Vladimir Semyonovich Semyonov, un haut fonctionnaire soviétique en RDA. Il sera le premier ambassadeur soviétique en Allemagne de l'Est.

⁶³⁰ N. Orlow, „Wege und Irrwege der modernen Kunst“, *Tägliche Rundschau*, n°17 et 18, 7^{ème} année, 20 et 21 janvier 1951, p. 4.

⁶³¹ Günter Feist, « Das Wandbild im Bahnhof Friedrichstrasse: Eine Horst-Strepel-Dokumentation 1945-1955 », *Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*, cat. expo., Berlin, Berlinische Galerie, 1989, p. 92.

⁶³² „sinnloses Produkt“; *Tägliche Rundschau*, 20. 01. 1951. Cité in: *Ibid*, p. 94.

socialiste⁶³³. Les rancunes et animosités personnelles ont également leur part dans l'ostracisme auquel est condamné Horst Stempel. À l'origine, il y a sûrement le litige qui l'a opposé à Oskar Nerlinger en 1947⁶³⁴. Ce dernier était alors soupçonné par les membres du Syndicat 17 d'avoir collaboré avec les nazis. Des documents de la Chambre de la Culture du Reich avaient été retrouvés et, parmi ceux-ci, une lettre de Nerlinger au directeur de la Chambre des Beaux-arts dans laquelle il proposait de réaliser une peinture murale sur le thème *De la ligne Siegfried à Dunkerque (Vom Westwall bis Dünkirchen)*. Malgré les preuves qu'on lui présente, le peintre refuse de s'exprimer. Deux factions vont s'opposer : ceux qui réclament que l'artiste soit jugé, parmi lesquels Carola Gärtner-Scholle, Paul Schultze-Liebisch, Fritz Duda, Paul Fuhrmann, Horst Stempel, et ceux qui exigent que l'affaire ne soit plus mentionnée, avec, en premier lieu Oskar Nerlinger, Alice Lex-Nerlinger, Herbert Sandberg et Gerhard Strauß. Stempel persiste et, dans une lettre adressée à la commission d'arbitrage en charge de l'affaire Oskar Nerlinger au sein du secrétariat central de la SED, rappelle que l'œuvre de l'artiste fut pendant la dictature exposée et reproduite⁶³⁵. Mais, le débat n'est pas rendu public, l'affaire, étouffée. Le parti tranche en faveur de Nerlinger. Cet épisode est soigneusement exclu de toutes ses biographies. Seuls Max Lingner et Otto Nagel feront une vague allusion à des dissensions avec des collègues. Installé à Berlin-Ouest, Horst Stempel ne connaît pas la même renommée que dans son ancienne patrie. Il travaillera à la création de tapis et de tissus et donnera des cours de dessins dans les universités populaires.

Wilhelm Lachnit, lui aussi un ancien membre d'Asso, fait de la même manière l'objet d'une surveillance étroite et d'une campagne de diffamation. On lui reproche de pratiquer une peinture qui serait en contradiction avec ses opinions politiques. En 1953, il quitte l'École supérieure des arts plastiques de Dresde, officiellement à sa propre demande, officieusement à la suite de nombreuses intrigues et médisances. Lachnit était devenu en raison de sa peinture et de sa position au sein de l'art moderne un professeur indésirable.

⁶³³ Kurt Magritz, „Trümmer weg! Baut auf! Kritik eines Wandbildes“, *Tägliche Rundschau*, 6 avril 1949.

⁶³⁴ Sur ce sujet voir: Gabrielle Saure, « *Nacht über Deutschland* », *Horst Stempel – Leben und Werk*, Hambourg, Argument-Verlag (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 1992, p. 80.

⁶³⁵ Lettre de Horst Stempel au Secrétariat central de la SED/Commission d'arbitrage dans l'affaire Oskar Nerlinger (*Zentralsekretariat der SED/Schiedsgericht-Kommission in Sachen Oskar Nerlinger*) du 13 juillet 1947. Citée in: *Ibid.*

Dans les archives de l'école, on trouve cette note du doyen datée de l'année scolaire 1952-53 :

« Ses efforts pour trouver un nouveau langage artistique possèdent une forte dimension expérimentale et ne témoignent, en dépit de compétences techniques exceptionnelles d'aucune intention explicite guidée par une perspective claire. Par son enseignement, le Professeur Lachnit, n'est pas clairement en harmonie avec le programme de l'école supérieure. La façon dont il traite les connaissances enseignées et les transmet aux étudiants garde les traces de sa création expérimentale personnelle, produisant des résultats pédagogiques incertains. Le Professeur Lachnit lutte énormément pour accorder sa position artistique à sa position politique. Cette contradiction a pour conséquence de le freiner d'une manière générale, ce qui n'est pas sans effet sur son travail social. Son activité artistique très individualisée et sa façon d'enseigner trop ouverte à la spontanéité imposent que soit mise en place un soutien et une aide particulière. »⁶³⁶

À la fin de l'été 1951, l'espace dédié à l'art moderne à la Nationalgalerie de Berlin-Est est fermé, comme un triste écho à l'année 1936. Dans l'édition de 1953 du guide de visite du musée, tout commentaire sur l'art moderne a disparu⁶³⁷. C'est dans ce contexte, qu'en 1950, Paul Ortwin Rave était passé à l'Ouest et avait pris la direction de la Kunstbibliothek de Berlin. Lors de la *Troisième exposition d'art (Dritte Kunstausstellung)* organisée à Dresde du 1^{er} mars au 25 mai 1953, les œuvres de nombre de grands artistes modernes sont écartées, au nom de leur non respect de la ligne imposée par le parti. Ainsi, Theo Balden, Charles Crodel, Heinrich Ehmsen ou encore Carl Lohse sont privés d'exposition. Deux tableaux de Wilhelm Lachnit sont refusés par le jury ; Otto

⁶³⁶ „Seine Bemühungen um eine neue künstlerische Aussage sind stark experimentell und zeigen trotz hervorragenden Fachkönnens keine eindeutige Aussageabsicht von klarer Perspektive. Prof. Lachnit befindet sich mit dem was er lehrt, nicht eindeutig im Einklang mit dem Hochschulprogramm. Die Art wie er den Lehrstoff behandelt und an die Studenten heranträgt, trägt die Züge seines eigenen experimentellen Schaffens. Die Unterrichtsresultate sind dementsprechend unsicher. Prof. Lachnit kämpft sehr darum seine künstlerische Haltung in Einklang mit seiner politischen Haltung zu bringen. Aus diesem Widerspruch resultiert ein allgemeines Gehemmtsein, das sich auch auf seine gesellschaftliche Arbeit auswirkt. Das sehr individuelle künstlerische Tun und die sehr zum Spontanen neigende Unterrichtspraxis Prof. Lachnits machen eine besondere Unterstützung und Hilfe notwendig.“; cité in: Ulrike Niederhofer, *op. cit.*, p. 139.

⁶³⁷ Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 312.

Dix et Hans Theo Richter enfin ne sont pas retenus⁶³⁸. Un an plus tard, néanmoins, en décembre 1954, la Nationalgalerie de Berlin-Est rendait de nouveau accessible une partie de ses collections d'art moderne. C'est la première fois depuis 1945 que sont présentées des peintures expressionnistes, toujours perçues toutefois comme des émanations de la bourgeoisie décadente⁶³⁹. Pour autant, l'alternance continue entre phases de durcissement et périodes de relâchement se poursuit inlassablement et marque la vie culturelle. L'exposition *Deutsche Grafik des frühen XX. Jahrhunderts* (La gravure allemande du début du XX^e siècle) au Kunsthistorisches Museum de Rostock est fermée peu de temps après son inauguration en décembre 1958. Elle présentait une grande quantité d'œuvres expressionnistes. De même, l'exposition Beckmann prévue au Kupferstichkabinett de Berlin en juillet 1961 est reportée, avant d'être finalement interdite.

Certains n'hésitent pas une fois de plus à s'adapter et à adopter le discours dominant. Prouvant une fois de plus son habileté, Otto Nagel avait écrit dans le *Tägliche Rundschau* dès mars 1948, avant que le débat ne s'enflammât, qu'après douze ans de dictature hitlérienne, les valeurs artistiques ne pouvaient plus être les mêmes et que Dix et Grosz étaient désormais dépassés⁶⁴⁰. Dans un article paru en 1953, dans *Bildende Kunst*, sous le titre univoque « Le formalisme - l'ennemi de l'art ! », Hermann Bruse quant à lui prend clairement ses distances avec ses recherches "formalistes" des années 1920 et du début des années 1930⁶⁴¹.

En 1953, à l'occasion de la révolution de juin, l'intelligentsia se révolte contre l'isolement imposé par le parti. Elle demande une révision de la politique culturelle et un retour au pluralisme stylistique. Toutefois, malgré les promesses du parti d'examiner ces doléances, la réunion du Comité central du 24 au 26 juillet 1953 ne change rien à la situation : « le réalisme socialiste reste le but souhaitable de l'art national », « les réalisations énormes de l'Union soviétique demeurent son idéal. »⁶⁴² D'ailleurs, la *Troisième exposition d'art* de Dresde avait marqué quelques mois plus tôt la victoire du Réalisme socialiste. Dans *Bildende Kunst*, Helmut Holtzhauer, président de la

⁶³⁸ Cité in : Ulrike Niederhofer, *op. cit.*, p. 141.

⁶³⁹ Voir Maike Steinkamp, *op. cit.*, p. 321.

⁶⁴⁰ Otto Nagel, „Die bildenden Künstler in der heutigen Zeit“, *Tägliche Rundschau*, 5 mars 1948.

⁶⁴¹ Hermann Bruse, „Formalismus – Feind der Kunst!“, *Bildende Kunst*, 1953, n°2, p. 58.

⁶⁴² Voir Astrid Gerecke, « Division, déplacements, refoulements. Les frontières de l'art allemand après 1945 », *Borders – frontières [images]*, Paris, Imagesmag-Net, Paris, Somogy, Cambridge, Harvard University, 2001, p. 106.

Commission nationale pour les affaires artistiques (*Vorsitzender der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten*), écrivait : « Le formalisme a subi une défaite dont il ne se remettra pas. »⁶⁴³ Trois ans plus tard, la destalinisation fait de nouveau naître l'espoir d'un relâchement dans le domaine culturel. Encore une fois, l'espérance est déçue ; le réalisme socialiste reste le dogme.

⁶⁴³ „Der Formalismus hat eine Niederlage erlitten, von der er sich nicht wieder erholen wird.“; Helmut Holtzhauer, „Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden“, *Bildende Kunst*, 1953, n°1, p. 30.

② 1949-1963 en RFA : abstraction vs figuration, glorification et hommages paradoxaux

2.1 L'art pour l'art

À l'Ouest, les exigences artistiques sont tout autres. En 1955 s'ouvre la première *documenta* à Kassel⁶⁴⁴. Comme pour conclure une époque révolue, elle se veut synthèse des développements artistiques européens de la première moitié du XX^e siècle, à la fois pour combler un manque d'informations sur l'art moderne, permettre le retour des artistes allemands dans le giron de la culture européenne et, enfin, établir la continuité de l'évolution de l'art. Une seule condition : la neutralité et le désir de rester à l'écart des querelles artistiques⁶⁴⁵. Le nom même de la manifestation traduit cette attente d'une documentation objective. L'"art dégénéré" est encore une fois distingué à une exception près : les organisateurs de la manifestation mettent un point d'honneur à exclure tout art réaliste à tendance politique, alors même que la majorité de l'exposition est consacrée à l'art des années 1920, la période qui avait vu fleurir l'art politique. Parmi les cinquante-huit artistes allemands exposés, la majorité sont des expressionnistes. Ils représentent plus de 40% des individus sélectionnés ; 25% sont des artistes pratiquant l'abstraction. Ceux ayant appartenu à la Nouvelle Objectivité ou à une quelconque tendance du réalisme ne sont que 6 sur les 47 invités ; parmi ceux qui furent alors les plus critiques, seuls Otto Dix et Kurt Schwitters ont été retenus. George Grosz ne l'a pas été, proscrit à l'Ouest comme à l'Est. Ajoutons que les œuvres choisies ont majoritairement été réalisées avant 1933. Si elles datent de la période allant de 1933 à 1945, elles ont été produites par des artistes émigrés⁶⁴⁶. Toutes les conditions sont remplies pour ne provoquer aucune polémique. En 1959, la

⁶⁴⁴ La première *documenta* se tient à Cassel du 6 juillet au 18 septembre 1955. Le directeur artistique et l'initiateur de la manifestation est Arnold Bode, architecte, peintre et conservateur. 130 000 visiteurs s'y rendront.

⁶⁴⁵ Programme de l'exposition conservée dans les archives de la *documenta*. Cité in : Gregor Wedekind, „Abstraktion und Abendland : Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf "unsere deutsche Lage"“, *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau Verlag, 2006, p. 173.

⁶⁴⁶ Sur 258 œuvres exposées, 139 ont été réalisées avant 1933, 41 entre 1933 et 1945 (c'est le fait principalement d'artistes émigrés) et 78 après 1945.

documenta II, dirigée par Arnold Bode et Werner Haftmann, affirmera nettement et ostensiblement la dépolitisation de l'art comme signe de liberté. Otto Dix ne fera alors plus partie de la sélection. En 1953, deux ans avant sa mort, Oskar Coester publiait un texte dans *Die Kunst und das schöne Heim*. En tant que « peintre figuratif », ainsi qu'il intitule son article, il avoue, désabusé, faire désormais partie de l'arrière-garde⁶⁴⁷.

Un an auparavant, dans un ouvrage éponyme publié à Cologne, l'historien de l'art Ernst Thiele commentait *La situation des beaux-arts en Allemagne (Die Situation der bildenden Kunst in Deutschland)*. Il y plaidait pour une nouvelle lecture du tableau, dans lequel on ne devait voir rien d'autre qu'une image purement réflexive. Il faut, écrit-il, « prendre le tableau pour un tableau »⁶⁴⁸. *Das Kunstwerk*, revue fondée en 1946 par Woldemar Klein à Baden-Baden qui allait devenir une des publications consacrées à l'art moderne et actuel les plus importantes d'Allemagne de l'Ouest, prône de même la délectation esthétique pure. Quand à l'Est, *Bildende Kunst* fait valoir la fonction sociale de l'artiste, la revue ouest-allemande envisage l'œuvre d'art comme intemporelle, indépendante des sphères économique, sociale et politique. Selon Thiele, le temps des « "performances exceptionnelles" à vocation nationaliste » est terminé ; l'art doit parler un langage international et l'abstraction est alors toute désignée. Cet engouement pour l'art abstrait s'explique en partie par l'influence des États-Unis. La Guerre Froide et la croisade anti-communiste avaient instillé un climat de méfiance à l'égard de la figuration, confondue avec le Réalisme socialiste. Les États-Unis et les nouveaux décideurs de l'Allemagne fédérale favorisent ainsi le marché de l'art abstrait pour mieux se prémunir contre toute contestation politique qui servirait l'URSS. On connaît bien maintenant grâce à l'ouvrage de Frances Stonor-Saunders l'implication de la CIA dans la promotion de l'Expressionnisme abstrait⁶⁴⁹. L'horreur toute proche des camps de concentration rend, en outre, la figure humaine insupportable. Peindre de façon abstraite, c'est mettre tout le passé entre parenthèses. « Puisque le sujet s'[est] rendu coupable, il conv[ient] de l'oublier »⁶⁵⁰, écrira plus tard Jean Clair.

⁶⁴⁷ Cité in: *Oskar Coester: Arbeiten auf Papier und Bilder*, cat. expo., Munich, Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek, 1994, p. 83.

⁶⁴⁸ „Das Bild als Bild zu nehmen“; Ernst Thiele, et al., *Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland*, Stuttgart/Köln, Verlag W. Kohlhammer, 1954, p. 24.

⁶⁴⁹ Frances Stonor-Saunders, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, traduit de l'anglais par Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.

⁶⁵⁰ Jean Clair, *op. cit.*, 1997, p. 79.

Dans ce contexte, "L'art libre" devient un synonyme couramment employé en RFA pour nommer l'art abstrait⁶⁵¹, identifié comme un engagement démocratique. Il y a là un renversement des positions de l'avant-garde. Art autrefois élitaire au discours marginal, elle incarne désormais les valeurs de la majorité, comme la liberté, la démocratie ou l'humanisme. "Liberté", de toute contrainte politique et de toute idéologie, devient de fait le mot-clé⁶⁵². C'est d'ailleurs l'idée qui sous-tend tout le livre de Willi Baumeister *L'Inconnu dans l'art*, lequel entend démontrer l'évolution de l'art, de la dépendance à l'indépendance. Le même principe guide le *Künstlerbund* tout juste refondé en 1950 et dont Karl Hofer prend la présidence. Cette autonomie est garante de la pureté de l'art moderne, dont Werner Haftmann peut dire, dans son histoire de *La Peinture au XX^e siècle (Malerei im 20. Jahrhundert)* publiée en 1954 et traduite en anglais en 1957, qu'« il est resté vivant (...), entièrement intact et qu'il poursuit son chemin imperturbablement. »⁶⁵³ Nay ne dit rien d'autre lorsqu'il refuse que l'art ait quoi que ce soit à voir avec la politique. En 1946, à l'occasion de sa première exposition d'après-guerre, c'est avec une certaine brutalité qu'il déclare : « Mais qui est capable de dire ce qui est véritablement conforme à notre temps ? Parmi les peintres, l'un était au camp de concentration (...) et l'autre, qui était SA, exposait dans la maison de l'Art allemand. Les tableaux de l'un et de l'autre, mis côte-à-côte, reflétaient le même kitsch. L'un y a peint des croix gammées en signe d'antifascisme et l'autre en signe de fascisme. »⁶⁵⁴ Le temps des Manifestes est révolu. Pourtant, cette même abstraction, qui prend la forme spécifique de l'Expressionnisme abstrait, va être utilisée par les États-Unis vont l'utiliser comme arme de propagande, pour mieux contrer l'expansion culturelle soviétique. En Allemagne, de grandes expositions et les vingt-sept Maisons de l'Amérique disséminées sur le territoire allemand avaient contribué à faire connaître l'art américain contemporain. La promotion de la culture américaine passe par la distribution de brochures et de livres, et la diffusion de films. Il faut substituer à l'ancienne identité allemande, désormais ravagée par le nazisme, une

⁶⁵¹ Martin Damus, *Kunst in der BRD 1945-1990*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1995, p. 22.

⁶⁵² Voir Martin Schieder, « En toute liberté. Profession de foi d'artistes allemands après 1945 », *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Actes du colloque international organisé à Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, 162-164.

⁶⁵³ „Sie blieb selbst in der Katakomben lebendig (...) blieb (...) im ganzen intakt und ging unbeirrt ihren Weg voran.“; Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1954, p. 426.

⁶⁵⁴ Cité et traduit in : *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Actes du colloque international organisé à Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004, p. 164-165.

nouvelle identité européenne et occidentale.⁶⁵⁵ D'ailleurs, les efforts du nouveau gouvernement convergent vers cette intégration de l'Allemagne fédérale au camp occidental. Cet art doit être un facteur de paix et un moyen de s'ancrer dans le champ ponantais. Et s'il faut pour cela une « confrontation plus ou moins forcée à ce qui [est] alors nouveau et étranger » ce « ne p[eut] qu'être salutaire pour refouler au-delà des frontières de la conscience les crimes commis par le régime. »⁶⁵⁶, résume Astrid Gerecke. Quand à l'Est la question de la culpabilité est éludée par la transformation des communistes en autant de résistants, à l'Ouest, l'abstraction permet de mettre entre parenthèses un passé devenu trop lourd.

Dans l'ouvrage de Thiele, le seul artiste de la génération d'avant 1933 cité comme faisant partie de l'art actuel est Willi Baumeister⁶⁵⁷, le chantre de l'art abstrait en Allemagne. Synonyme d'autonomie et de liberté, la création abstraite est la seule à se voir auréolée du statut d'art résistant entre 1933 et 1945. Alors qu'en Allemagne de l'Est, on reproche à Hans Grundig de concevoir des tableaux trop symboliques et pas assez réalistes, à l'Ouest, seuls les peintres abstraits se voient attribuer l'éclat d'avoir poursuivi une création libre dans l'Allemagne hitlérienne. Fritz Winter, peut-on lire, « est l'un des rares artistes à avoir poursuivi, imperturbable, ses audacieuses recherches picturales durant l'époque de l'interdiction. »⁶⁵⁸ Au diable les œuvres d'Otto Dix, Hans Grundig, Käthe Kollwitz ou encore Karl Hofer réalisées pendant cette période.

Dans ce contexte, les projets critiques et réformateurs des artistes du premier tiers du XX^e siècle sont ainsi dépouillés de leur dimension politique. Ainsi, alors que jusqu'à maintenant on retenait surtout du parcours de Max Pechstein sa participation au Novembergruppe - cela valait aussi pour l'exposition « *Art dégénéré* » -, lors de la grande exposition posthume qui lui est consacrée à Berlin en 1959 (*Der junge Pechstein*), on ne sélectionne que des œuvres ressortissant à *Die Brücke* avec pour bornes chronologiques, 1906-1914. L'amalgame opéré entre art nazi et réalisme socialiste⁶⁵⁹ rend profondément méfiant à l'égard de l'art engagé, désormais perçu comme un

⁶⁵⁵ Astrid Gerecke, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ Ernst Thiele, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵⁸ „Winter ist einer der wenigen Künstler, die auch in der Verbotszeit ihre kühnen Bilduntersuchungen unbeirrt weiter durchgeführt haben.“; *Ibid.*, p. 14.

⁶⁵⁹ On peut ainsi lire chez Werner Haftmann : « ... Le style artistique officiel des pays totalitaires est partout le même. » Et plus loin : « L'art totalitaire est un phénomène stylistique de même forme dans chaque dictature. » ; Werner Haftmann, *op. cit.*, 1954, p. 421 et p. 425.

danger pour la liberté de l'art, mais aussi pour celle de l'individu. C'est le sujet d'un article de Werner Haftmann en 1957 : pour lui, les bolcheviques comme les fascistes partagent la même vision totalitaire de l'art et emploient les mêmes moyens, au détriment de l'art moderne, leur « ennemi naturel »⁶⁶⁰. Même Franz Roh, auteur en 1925 d'un ouvrage qui fondait la Nouvelle Objectivité - appelée ici Réalisme Magique - comme courant pictural, prend ostensiblement ses distances avec la figuration. Dans son *Histoire de l'art allemand de 1900 à aujourd'hui (Geschichte der deutsche Kunst von 1900 bis zur Gegenwart)* publiée en 1958, il exprime sa méfiance et émet quelques restrictions sur ce retour à l'ordre apparu dans la peinture à l'issue de la Première Guerre mondiale : « Les traits originaux de cette tendance [la Nouvelle Objectivité] provenaient de l'"*arte metafisica*" italien ou des domaines voisins du constructivisme qui étaient utilisés en partie sur des éléments figuratifs. Dès que ces fondements disparurent, un réalisme banal apparut, qui devait ensuite fleurir sous le Troisième Reich. »⁶⁶¹ Cette idée de la décadence guide également le texte que lui avait commandé en 1952 la revue *Das Kunstwerk* pour son numéro spécial consacré au Réalisme magique⁶⁶². Pourtant, il ne sera que peu question dans l'opuscule de cet *-isme*, défini par Franz Roh comme caractéristique de l'art allemand des années 1920. En effet, passées les trois pages rédigées par Franz Roh, c'en est fini de cette période. Le propos de l'historien de l'art révèle aussi ce désintérêt. Commencant par dresser une histoire évolutionniste de l'art, il définit la Nouvelle Objectivité ou Réalisme Magique comme un mouvement retardataire, une scorie dans le cours toujours progressif et progressiste de la création. C'est pourquoi, le réalisme est aujourd'hui le fait du communisme, et auparavant du nazisme. Quand il aborde rapidement l'œuvre de quelques artistes, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, George Grosz, Otto Dix et même Salvador Dali, c'est pour mieux en montrer la décadence. En conclusion, affirme-t-il, il ne fait aucun doute que les plus grands talents d'aujourd'hui sont à chercher dans le domaine de la création abstraite. Quelques dix années plus tard, dans le texte qu'il consacre

⁶⁶⁰ Article paru en 1957 dans *Jahresring*, reproduit in : Werner Haftmann, „Moderne Kultur und ihre "politische Idee"“, *Skizzenbuch : Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, Munich, Prestel Verlag, 1960, p. 66-76. „ihren natürlichen Feind“ (p. 67)

⁶⁶¹ „Die originelleren Züge dieser Richtung stammten aus der italienischen "arte metafisica" oder aus den Nachbargebieten des Konstruktivismus, der teilweise auf das Gegenständliche angewandt wurde. Sobald diese Grundlagen versanken, ergab sich aber jener banale Realismus, der dann im Dritten Reich florieren sollte.“ ; Franz Roh, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, Munich, 1958, p. 113.

⁶⁶² Franz Roh, „Rückblick auf den magischen Realismus“, *Magischer Realismus und verwandtes*, numéro spécial de *Das Kunstwerk*, 1952, p. 7-9.

à l'art dégénéré, réalisme et art nazi sont souvent confondus. Le sous-texte est clair : l'abstraction est l'art le plus opposé à l'art nazi et la figuration ne perd son caractère douteux qu'à mesure qu'elle s'éloigne du naturalisme⁶⁶³. Chez Will Grohmann également, une autorité en matière d'art moderne en Allemagne et au-delà, Dada et la Nouvelle Objectivité sont à peine abordés. Alors que ces deux mouvements bénéficient de deux pages chacun, et ce à l'intérieur du courant international qu'est le Surréalisme, l'analyse de *Die Brücke* et de *Der Blaue Reiter* court sur quarante pages⁶⁶⁴. La Nouvelle Objectivité est suspectée d'avoir eu maille à partir avec l'idéal artistique nazi⁶⁶⁵. Tout au long de la décennie, les paysages qu'Otto Dix a réalisés alors qu'il se trouvait à Hemmenhofen sont ainsi interprétés uniquement ou comme une esquivé, ou comme une adaptation aux principes esthétiques nazis. Il faudra attendre les années 1970 pour y voir une métaphore de la résistance politique. À l'opposé, l'Expressionnisme, à la fois mouvement international et martyr de la politique artistique nazie, se voit doter encore une fois de toutes les qualités. Evidemment, pas une seule histoire de l'art du XX^e siècle publiée à cette époque ne mentionne l'art officiel de la dictature nazie.

2.2 Un art sans mémoire

Dans l'ouvrage de Will Grohmann par exemple, le contexte spécifique de l'Allemagne entre 1933 et 1945 n'est pas même suggéré. Pire, on peut lire sous la plume de l'émérite historien de l'art : « Dans les autres pays, la situation entre 1930 et 1945 n'est pas très différente qu'en Allemagne. »⁶⁶⁶ Le chapitre entier est dénué de toute perspective historique, à l'image de l'Allemagne des années 1950 gouvernée par Konrad Adenauer, celui-là même qui déclarait vouloir « laisser le passé au passé »⁶⁶⁷. Dans les pages de la revue *Das*

⁶⁶³ Franz Roh, *Entartete Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hanovre, Fackelträger-Verlag, Schmidt-Küster GmbH, 1962. Voir par exemple le paragraphe consacré à Oskar Schlemmer p. 116-119.

⁶⁶⁴ Will Grohmann, *Zwischen den beiden Kriegen III: Bildende Kunst und Architektur*, Berlin, Suhrkamp, 1953, p.173-176; p.41-63 et p.129-151.

⁶⁶⁵ Par exemple, chez Will Grohmann : *Ibid*, p. 174.

⁶⁶⁶ „In den anderen Ländern ist die Situation zwischen 1930 und 1945 nicht viel anders als in Deutschland...“; *Ibid*, p. 219.

⁶⁶⁷ Alfred Wahl, *La Seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 275.

Kunstwerk, la période nazie n'est vue que comme un « intermède »⁶⁶⁸ de l'histoire de l'art moderne. Sous couvert d'une politique de rassemblement, dans l'Allemagne fédérale silence est fait sur la période nazie. La politique d'occupation occidentale, par sa mise en accusation systématique de tout un peuple, avait finalement contribué à donner bonne conscience à une population qui ne demandait qu'à oublier⁶⁶⁹. Accuser toute le monde revenait à n'inculper personne. La question de la responsabilité est par principe évincée en RFA où la population veut profiter du confort nouveau qu'offre l'embellie économique des "Goldenen 50er". Ainsi, en 1949 et 1954, deux nouvelles vagues d'amnistie parachèvent ce que les Alliés avaient commencé. Un calembour fait rapidement son apparition jouant sur la proximité phonétique entre amnistie et amnésie. De fait, que ce soit dans les médias ou à l'école, l'histoire du Troisième Reich n'est pratiquement pas abordée, si ce n'est éventuellement pour évoquer la guerre et ses conséquences. Les manuels scolaires ne mentionnent la Seconde Guerre mondiale que du point de vue de la politique internationale et passent sous silence la Shoah ou la résistance allemande⁶⁷⁰.

Entre 1953 et 1963, le chef des services de la chancellerie, nommé par le chancelier lui-même et son plus proche collaborateur, est Hans Globke qui, s'il n'avait pas été membre du NSDAP, n'en avait pas été moins en tant que conseiller au ministère de l'Intérieur, l'un des commentateurs des lois racistes de Nuremberg en 1935. Konrad Adenauer, âgé de 73 ans lorsqu'il est élu, est un homme du passé qui a connu l'empire wilhelmien. Autour de lui et sur fond d'anticommunisme, on assiste à la restauration des forces conservatrices, au « retour silencieux, progressif, rampant, irrésistible de ceux d'hier »⁶⁷¹ selon les mots du journaliste et sociologue Eugen Kogon en 1954. Avec Adenauer, les

⁶⁶⁸ „Intermezzo“ ; Leopold Zahn, „Der abstrakten Malerei gewidmet“, *Das Kunstwerk*, 1948, n°5-6, p. 57.

⁶⁶⁹ Voir Gilbert Badia, *op. cit.*, 1987, p. 49. Dans le cours qu'il donna à l'Université de Heidelberg pendant l'hiver 1945-1946 et qui fut publié dès 1946 sous le titre « la question de la culpabilité » (*Die Schuldfrage*), Karl Jaspers stipulait pourtant clairement qu'on ne pouvait traiter un peuple comme un individu. « Un peuple ne peut pas périr héroïquement, il ne peut pas être criminel, ni agir moralement ou immoralement ; seuls les individus issus de lui le peuvent. Un peuple envisagé comme un tout ne peut être ni coupable ni innocent, ni au sens d'une culpabilité criminelle, ni au sens politique (ici il ne peut s'agir que de la responsabilité des citoyens d'un Etat), ni au sens moral. » déclarait-il. Finalement, déclarer un peuple coupable c'est ce que faisaient depuis des siècles les antisémites. Karl Jaspers, *La culpabilité allemande*, traduit de l'allemand par Jeanne Hersch, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 54-55.

⁶⁷⁰ Hélène Camarade, „Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel“, *Vingtième Siècle*, 2011, n°110, p. 87.

⁶⁷¹ „die stille, allmähliche, schleichende, unaufhaltsame Wiederkehr der Gestrigen“; Eugen Kogon, „Beinahe mit dem Rücken Zur Wand“, *Frankfurter Hefte*, n°9, 1954, p. 641.

partis chrétien-démocrate et libéral estiment qu'il faut permettre aux anciens nazis de retrouver une place dans la société afin d'éviter qu'ils ne forment une dangereuse coalition nationaliste et qu'ils ne portent atteinte aux fondements de la République Fédérale. Prime en conclusion l'idée qu'il suffit de se doter d'institutions démocratiques pour surmonter le passé. Pourtant, en 1955, 48% des Allemands de l'Ouest sont encore convaincus que si Hitler ne s'était pas engagé dans la guerre, il aurait été l'un des plus grands hommes d'Etat de l'Histoire.

Cette perte générale de mémoire n'épargne pas le champ artistique. En 1953, le directeur général du musée de peinture de Munich qui avait été écarté en 1945 retrouve son poste à l'occasion du départ de son successeur. Bernhard Dörries qu'Olaf Peters qualifie de « star de la peinture nazie »⁶⁷² récupère en 1955 sa chaire à la Hochschule für Bildende Künste de Berlin qu'il avait perdu en 1945. Gottfried Benn suscite de nouveau l'intérêt. Des livres d'art publiés sous le nazisme, principalement des biographies dédiées à des artistes de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, continuent d'être réédités jusque dans les années 1970, diffusant une histoire de l'art superficielle et simplifiée, pensée comme une succession de grands noms censés incarner les grands mouvements de leur temps⁶⁷³.

De même, de nombreux architectes formés à l'école d'Albert Speer conçoivent l'architecture de ces années 1950. L'apothéose en est le bâtiment de la compagnie d'assurances Gerling à Cologne confié à Arno Breker qui y imprime le plus pur style III^{ème} Reich.

2.3 Un art de l'émigration intérieure

⁶⁷² „Stars der nationalsozialistischen Malerei“; Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus : Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998, p. 14. Lors du concours organisé par les nazis en 1937 sur le thème « l'image de famille », Dörries avait remporté le troisième prix. Voir Markus Heinzelmann, *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p. 216.

⁶⁷³ Voir Karin Hellwig, « Kontinuitäten in der biographischen Methode zur Zeit der NS-Diktatur und nach 1945 », *Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau Verlag, 2006, p. 42-48.

La négation de toute forme de résistance allemande, comme avaient invité à le faire les thèses alliées⁶⁷⁴, contribue à confondre l'ensemble des acteurs, artistes inclus. L'histoire de l'émigration intérieure y trouve à se renouveler et acquiert une autorité indéniable. Aux écrivains antifascistes exilés, traités de traîtres communistes, dont on refuse de rééditer les œuvres, on oppose les « bons émigrés », ceux qui s'étaient exilés dans leur intériorité⁶⁷⁵. Seuls les écrivains restés en Allemagne entre 1933 et 1945 ont l'honneur d'être inclus dans les programmes des universités. On préfère un ancien nazi à un traître et un lâche qui a abandonné son pays, pire un communiste. L'"émigration intérieure" est défendue à la fois par les intellectuels actifs sous le nazisme avides de se blanchir, et par les jeunes écrivains, futurs fondateurs d'une littérature d'après-guerre, pressés d'entreprendre un nouveau départ. Comme le résume Jean-Michel Palmier, « Ces "émigrés de l'intérieur" s[o]nt le point de départ idéal pour une nouvelle culture allemande, étrangère aux "tentations totalitaires" du fascisme et du communisme, mais renouant avec la tradition humaniste classique que ces auteurs avaient cultivée dans leur intériorité, tout en refusant d'abandonner leur patrie. »⁶⁷⁶ C'est à cette époque que le terme pénètre publiquement le domaine des arts plastiques. Dans le livre qu'il publie en 1962 à l'occasion de l'exposition *Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren* (L'art dégénéré. L'iconoclasme il y a 25 ans), sous le titre *Entartete Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich* (L'art dégénéré. Barbarie et art sous le Troisième Reich), Franz Roh livre « Quelques remarques sur l'émigration intérieure » (« *Einzelnes zur inneren Emigration* »)⁶⁷⁷. Un autre chapitre est intitulé « La misère de l'émigration intérieure et extérieure » („*Das Elend der äußeren und inneren Emigration*“) ⁶⁷⁸. Ne reculant pas devant un pléonasme, l'auteur institue une équivalence psychologique et matérielle entre les artistes qui avaient quitté l'Allemagne et ceux qui étaient restés, à la seule condition que tous fussent partie de l'art labellisé moderne.

Dans cette entreprise d'arasement, on n'hésite pas à réécrire les parcours individuels. Artistes et critiques s'y emploient. On assiste à la naissance de nombreux mythes qui perdurent jusqu'à aujourd'hui. Depuis la fin du XIX^e

⁶⁷⁴ Barbara Koehn, *La résistance allemande contre Hitler 1933-1945*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 10.

⁶⁷⁵ Jean-Michel Palmier, « Le problème de l'émigration intérieure », *Weimar en exil : Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États-Unis*, Paris, Payot, 1990, p.184.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Franz Roh, *op. cit.*, 1962, p. 63-65.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 115-121.

siècle, l'artiste moderne est une victime de l'incompréhension, des philistins ou des brutes. Son existence sous le Troisième Reich ne doit pas y faire défaut. Pour ce faire, l'interdiction de peindre et l'exclusion de la Chambre des Beaux-arts du Reich deviennent des atouts majeurs. Pas une biographie d'un expressionniste ou d'un abstrait qui ne comporte la mention d'une interdiction d'exercer, le plus souvent dès les premières années du régime nazi.

On peut lire sous la plume de Werner Haftmann, dans une biographie qu'il consacre au peintre abstrait Ernst Wilhelm Nay en 1960 : « Nay n'avait pas été reconnu (...) en tant que peintre par la RKdbK [la Chambre des Beaux-arts du Reich]. Cela signifiait entre autres qu'il ne pouvait pas acheter de couleurs, qui étaient délivrées seulement en échange d'une attestation de la Chambre des Beaux-arts. Il était obligé de préparer lui-même les toiles et les couleurs (...). »⁶⁷⁹ Pourtant, d'après les recherches menées par Beate Marks-Hanßen dans les archives, il apparaît bien que Nay avait bénéficié d'une inscription à la Chambre des Beaux-arts du Reich, sous le numéro M4519⁶⁸⁰. La légende s'est en fait forgée à partir des propos de l'artiste lui-même et de sa femme. En 1958, il raconte en effet qu'il devait broyer lui-même ses couleurs, ne pouvant plus en acheter⁶⁸¹. En 1984 encore, Elly Nay, décrivant la situation dramatique de son mari à l'époque de la dictature hitlérienne écrit : « (...) Nous devons constamment trembler devant l'arrivée inopinée d'un visiteur dangereux qui verrait Nay en train de peindre et le signalerait à la Chambre de la culture du Reich. À cause de l'interdiction de peindre, tous ses travaux migraient dans le grenier d'à côté (...). »⁶⁸² Pourtant, le 18 mai 1936, la direction régionale berlinoise de la Chambre de la culture du Reich avait décidé d'exonérer Ernst Wilhelm Nay de tout frais, car il bénéficiait de l'allocation chômage. Le 29 février 1936, le peintre avait déjà reçu, à la suite d'une requête déposée le 10 février, une aide de 50 Reichsmark.⁶⁸³ De même, bien que les nombreux

⁶⁷⁹ „Nay war durch die RKdbK (...) als Maler nicht anerkannt worden. Das bedeutete unter anderem daß er sich nicht einmal Farben kaufen durfte, die nur gegen den Ausweis der 'Reichskammer' abgegeben wurden. Er war gezwungen, Leinwände und Farben selbst zu präparieren (...)“; Werner Haftmann, *E. W. Nay*, Cologne, DuMont, 1960, p. 52.

⁶⁸⁰ Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 81.

⁶⁸¹ „... weil ich sie nicht kaufen konnte...“ ; cité d'après *Retrospektive E. W. Nay*, cat. expo., Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle, Bâle, Kunsthalle, Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1990-1991, p. 29.

⁶⁸² „Ständig mußten wir bangen, daß unverhofft gefährlicher Besuch käme, der Nay beim Malen sähe und ihn bei der Reichskulturkammer anzeigen würde. Wegen des Malverbots wanderten alle seine Arbeiten in den Bodenraum nebenan (...)“; Elly Nay, *Ein strahlendes Weiß – meine Zeit mit E. W. Nay*, Berlin/Cologne, Eigenverlag, 1984, p. 93.

⁶⁸³ cf. Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 94.

ouvrages consacrés à l'artiste ne cessent d'affirmer que l'artiste a reçu l'interdiction d'exposer en 1937 - date hautement symbolique -, on trouve mention dans le bulletin d'information (*Mitteilungsblatt*) de la Chambre de la culture du Reich d'une exposition personnelle de ses œuvres du 16 avril au 16 mai 1937 au Kunstverein de Cologne sous le titre « Œuvres de E. W. Nay » (*Werke von E. W. Nay*)⁶⁸⁴. En 1938, ses *Tableaux des îles Lofoten* (*Lofotenbilder*) [ill.61] reçurent même les louanges de la Chambre des Beaux-arts⁶⁸⁵. Il faut dire que la Norvège à laquelle appartiennent lesdites îles était supposée abriter la race aryenne la plus pure⁶⁸⁶. En 1943 encore, une exposition de ses travaux eut lieu à la Galerie Franke à Munich. Alors que Günther Franke affirme qu'il s'agissait d'une exposition illégale installée dans son arrière-boutique, Beate Marks-Hanßen met en doute la véracité de ses dires, car en tant que membre de la Chambre des Beaux-arts, Nay avait tout à fait le droit d'exposer et de vendre ses œuvres.⁶⁸⁷

Dans un catalogue d'exposition de 1946, les auteurs avaient écrit que Max Pechstein avait été déchu de sa nationalité, une des sanctions symboliques les plus sévères qu'ait pu prendre le gouvernement nazi à l'encontre des artistes⁶⁸⁸. Hors jusqu'à aujourd'hui, jamais les archives n'ont confirmé cette allégation. Lorsqu'il est par la suite question de Pechstein ou des autres artistes expressionnistes, la période nazie est soigneusement évitée. On ne retient de sa carrière que la phase historiquement expressionniste. C'est le cas de l'exposition de 1959 déjà citée ou de la monographie publiée trois ans auparavant et consacrée à *Die Brücke*. Dans cette dernière, la biographie consacrée à Max Pechstein s'arrête abruptement en 1925⁶⁸⁹, date qui ne correspond pas non plus comme on aurait pu le subodorer à la dissolution du groupe d'artistes. Dans son *histoire de l'art allemand* publié en 1958, Franz Roh affirme que Max Pechstein reçut l'interdiction de peindre en 1941, la même année qu'Emil Nolde⁶⁹⁰. Pourtant, rien dans les relations de Max Pechstein avec la Chambre des Beaux-arts du Reich ne laisse présager une telle sanction. En avril 1934, le peintre racontait dans une lettre à George Grosz

⁶⁸⁴ *Ibid*, p. 128.

⁶⁸⁵ *Ibid*, p. 74.

⁶⁸⁶ Voir Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 170.

⁶⁸⁷ *Ibid*, p. 128-129.

⁶⁸⁸ *Pechstein-Ausstellung*, cat. expo., Berlin, Admiralpalast, 1946, p. 4.

⁶⁸⁹ Lothar-Günther Buchheim, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Buchheim Verlag, 1956, p. 293-304.

⁶⁹⁰ Franz Roh, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, Munich, F. Bruckmann, 1958, p. 67.

qu'il avait participé à un concours du « Front allemand du travail » (*Deutscher Arbeitsfront*)⁶⁹¹. En 1936, lorsqu'il fut dénoncé par une certaine Madame von Livonius auprès du conseiller Hinkel comme un « communiste pur et dur »⁶⁹² qui mériterait l'exclusion, la Chambre le soutint. Cette même année, il exposa une cinquantaine de peintures, dessins et aquarelles à la Galerie von der Heyde à Berlin. Il faut dire qu'à ce moment-là, se déroulaient les Jeux Olympiques. Il fut ainsi *fortement* recommandé à l'artiste de participer aux expositions du König-Albert Museum de Zwickau et de l'*All Peoples Association* au Centre de la Presse (Presse-Zentrum) à Berlin. Malgré tout, en 1939 encore, on pouvait voir une exposition de soixante-dix « nouveaux paysages » (*Max Pechstein - Neue Landschaften*) de Max Pechstein à la Galerie von der Heyde. Le *Berliner Zeitung* parla à ce propos de la « victoire de la substance picturale sur les aberrations actuelles en matière d'aplanissement de la surface »⁶⁹³. Il affirma, dans une lettre en 1939, qu'il avait fait cela pour subvenir aux besoins de sa famille⁶⁹⁴. De fait, il avait adapté sa manière de peindre aux nouvelles exigences : les couleurs et son geste étaient désormais plus contrôlés, les paysages exotiques abandonnés au profit de vues du territoire national. Cela n'était pas passé inaperçu aux yeux de Fritz Hellwag, journaliste à la revue *Die Kunst*, qui voyait dans la peinture de Pechstein un modèle pour le devenir de l'Expressionnisme : celui-ci devait passer par un adoucissement des formes et des couleurs⁶⁹⁵.

Max Pechstein multiplia les efforts pour se faire bien voir. Il semble qu'il avait adhéré à l'Union de combat pour la culture allemande d'Alfred Rosenberg, bien que, comme il l'écrivit à George Grosz au début du mois de mai 1933, cela lui occasionna des « moments difficiles »⁶⁹⁶. À ce moment-là, se trouvaient dans les archives de l'association des documents attestant de l'origine aryenne du peintre⁶⁹⁷. D'ailleurs, quelques quatre ans plus tard, en 1937, lorsqu'il fut question de l'exclure de l'Académie prussienne des arts, Max

⁶⁹¹ Voir *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, cat. expo., Berlin, Brücke-Museum, 1996, p. 33.

⁶⁹² „strammen Kommunist“ ; Cité par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 76. Cette dénonciation arriva à la suite de la participation de Max Pechstein à une exposition de la Communauté culturelle nationale-socialiste (*NS-Kulturgemeinde*) à Stolp en Pomméranie orientale.

⁶⁹³ „Sieg malerischer Substanz über die zeitgebundenen Verirrungen einer verflachenden Tendenz“ ; Cité d'après *Ibid*, p. 130.

⁶⁹⁴ Voir *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, cat. expo., Berlin, Brücke-Museum, 1996, p. 36.

⁶⁹⁵ Fritz Hellwag, „Max Pechsteins neue Landschaften. Ausstellung in der Galerie von der Heyde Berlin“, *Die Kunst*, 1938-1939, vol. 79, n°11, p. 345-349.

⁶⁹⁶ « schwere Stunde » ; *Max Pechstein. Sein malerisches Werk*, cat. expo., Berlin, Brücke-Museum, 1996, p. 31.

⁶⁹⁷ Documents identifiés et cités par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 166.

Pechstein envoya pour sa défense une lettre à ladite institution, dans laquelle il attestait de son aryanité comme de celle de sa femme. Son fils aîné faisait partie de la SA, ajoutait-il, et lui-même était membre du Secours populaire national-socialiste (*Nationalsozialistische Volkswohlfahrt*, NSV)⁶⁹⁸. En 1939, il réitérait son appel auprès du Directeur régional des Beaux-arts à Berlin (*Landesleiter der bildenden Künste*). Il le priait de bien vouloir prendre en compte son travail actuel, dans lequel il avait depuis longtemps surmonté la période "Sturm-und-Drang" de sa jeunesse. Il en allait de la survie même de sa famille⁶⁹⁹.

Nous pouvons donc, avec Beate Marks-Hanßen, affirmer que Max Pechstein n'a pas reçu d'interdiction d'exposer, contrairement à ce que l'on peut régulièrement lire dans les monographies et catalogues d'exposition consacrées à l'artiste⁷⁰⁰. D'ailleurs, parmi les instances dirigeantes, on ne semblait pas le considérer comme dangereux politiquement. Ainsi, dans une enquête de la direction berlinoise du NSDAP datée de 1941, l'année durant laquelle, selon Franz Roh, Max Pechstein reçut l'interdiction de peindre, on pouvait lire que si le peintre avait été un leader spartakiste, il n'avait montré par la suite aucun engagement politique⁷⁰¹.

Le *Künstlerbund* n'est pas dupe non plus et ne manque pas de critiquer la façon dont la RFA gère son passé. L'affaire Gerhardinger en décembre 1951 en est un exemple⁷⁰². Elle met en cause une exposition consacrée au « Gerhardinger Gruppe », organisée par le peintre Constantin Gerhardinger, sous le patronage du Ministère bavarois de la culture. Gerhardinger, avant de tomber en disgrâce en 1943, avait largement profité des faveurs du régime national-socialiste, participant tous les ans à la *Grande Exposition d'Art Allemand de Munich*. Bien qu'il n'y ait pas de preuve de son appartenance au NSDAP, sa participation à ces expositions officielles suffit au *Künstlerbund* et à d'autres observateurs pour protester contre cette manifestation qui met à l'honneur un peintre qui n'a eu de cesse de profiter d'un régime meurtrier. Aux

⁶⁹⁸ Lettre de Max Pechstein à l'Académie prussienne des arts datée du 12 juillet 1937, reproduite in: Hildegard Brenner, *op. cit.*, 1972, p. 147.

⁶⁹⁹ Lettre citée par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁷⁰¹ Note reproduite et traduite en annexe p.98-100.

⁷⁰² Sur ce sujet, voir Heather Elizabeth Mathews, *Making Histories: The Exhibition of Postwar Art and the Interpretation of the Past in Divided Germany, 1950-1959*, Thèse de doctorat dactyl., The University of Texas at Austin, 2006, p. 40-41. Consultable en ligne: <http://books.google.fr/books?id=9q-itA0FQ0C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

plaintes répétées de l'association, le Ministère bavarois de la culture répond qu' « on ne peut pas interdire des tableaux simplement parce qu'ils ont eu un jour la faveur de quelques grands nazis ». L'action du *Künstlerbund* aura quand même contraint le Ministère à renoncer à l'achat de certaines œuvres exposées. L'association néanmoins s'inquiète que le climat de Guerre Froide et le délire qui l'accompagne ne fassent fleurir de tels propos et des attitudes réactionnaires. En 1952, elle réagit de nouveau à une exposition organisée par le Land de Bade-Württemberg, et en particulier au discours d'inauguration du Ministre de la culture Gotthilf Schenkel qui ne ménagea pas ses emprunts à la terminologie nazie, regrettant que l'art moderne soit déconnecté de la « saine sensibilité du peuple » (*Volk*)⁷⁰³. Leopold Zahn ne manque pas de dénoncer les propos malodorants du Ministre dans *Das Kunstwerk*. Il écrit, comme un avertissement : « "D'un côté, celui du Mal, se tiennent les intellectuels à la froideur de glace et les esthètes décadents ; de l'autre côté, celui du Bien, il y a "le peuple (*Volk*) sain, pur et naïf" - nous connaissons ce fanatique schéma blanc / noir. Cela mène directement à la Maison de l'Art Allemand de Munich. »⁷⁰⁴ Quant au *Künstlerbund*, il envoya une lettre à Schenkel, qui fut également publiée dans la presse, et dans laquelle il accusait le Ministre de jouer le jeu du néo-fascisme. Il relevait le vocabulaire employé qui faisait écho à la fois à Hitler et aux idéologues de l'Allemagne de l'Est. Cette remarque, loin d'être anodine, permettait d'identifier Schenkel à l'ennemi du moment et de réaffirmer la mission du *Künstlerbund* de protéger l'art de toute attaque politique.

En résumé, on pourrait dire qu'à l'Ouest, seule l'œuvre fonde le jugement : si elle répond aux caractéristiques modernistes, l'artiste est qualifié de résistant. Au contraire, à l'Est, ce sont les idées politiques de l'artiste qui sont examinées : s'il a été communiste, il a été un résistant et son œuvre doit être reçue comme telle.

En 1958 toutefois, un changement semble se faire jour dans le champ artistique ouest-allemand. La critique du *Künstlerbund* quant à la gestion du

⁷⁰³ „Das gesunde Volksempfinden“ était une expression couramment utilisée dans la rhétorique nazie. Cité in : *Ibid*, p. 41-42.

⁷⁰⁴ „Auf der einen Seite, der Seite des Bösen: die eiskalten Intellektuellen und dekadenten Ästheten; auf der anderen, der Seite des Guten: "das gesunde, unverbildete naive Volk" – wir kennen dieses demagogische Schwarz-Weiß-Schema. Von ihm aus führte der Weg direkt zum Münchner "Haus der deutschen Kunst" ...“; Leopold Zahn, „Ist es schon wieder so weit?“, *Das Kunstwerk*, n°5, 1952, p. 1.

passé semble avoir porté ses fruits. Avec la création du groupe SPUR, qui se réclame de « l'avant-garde historique », la question de la responsabilité de l'artiste redevient un problème pressant. « L'artiste d'aujourd'hui doit prendre une décision, tirer les conséquences de son activité, ou ne pas le faire et renoncer à prétendre se réaliser d'une manière créative. C'est pourquoi nous sommes obligés de quitter ce qu'on pourrait appeler la tour d'ivoire et de prendre position sur (...) des questions de fond. »⁷⁰⁵, écrivent en guise de manifeste les membres du groupe.

Les déclarations et les faits que nous avons accumulés mettent en lumière deux politiques culturelles radicalement opposées et deux gestions du passé différentes. Surtout, ils dévoilent les constantes fluctuations et contradictions des discours comme des décisions politiques. Seule l'analyse des parcours individuels permet d'y voir plus clair.

⁷⁰⁵ Martin Schieder, *op. cit.*, p. 171.

C. Un point sur les carrières et les réputations

① Anton Räderscheidt

1.1 Un peintre en exil

Exposé en 1925 à la Kunsthalle de Mannheim, Anton Räderscheidt appartient aux grandes figures de la Nouvelle Objectivité [ill.62]. Installé à Cologne, il participe aux activités du groupe Dada de la ville, en compagnie de Max Ernst et des futurs Progressifs de Cologne. En 1935, il quitte l'Allemagne en compagnie d'Ilse Salberg, sa nouvelle compagne qui, juive, est menacée par les lois de Nuremberg. Le couple, et les deux enfants d'Ilse Salberg, trouvent refuge en France. « En 1935, je décidai de me fixer à Paris. », écrit le peintre dans son journal, « La première étape fut l'acclimatation. Même qu'il a loué un atelier et monté son chevalet, un peintre en pays étranger n'a encore rien accompli. Un long moment s'écoule avant qu'il ne se soit acclimaté, et qu'il soit possible se se concentrer sur la toile. »⁷⁰⁶ En 1936, il occupe un appartement-atelier au 26, rue des Plantes et a pour voisin Max Ernst qu'il connaît depuis de nombreuses années. À Paris, il retrouve également ses anciens compagnons et compatriotes Otto Freundlich et Jankel Adler⁷⁰⁷. Déraciné, Anton Räderscheidt cherche à s'intégrer à la scène artistique parisienne. Pour cela, il n'hésite pas à piocher dans les œuvres de Fernand Léger ou de Picasso des motifs qu'il réintègre dans ses tableaux. Évènement rare pour un artiste allemand exilé⁷⁰⁸, une exposition à la Galerie Billiet-Vorms présente du 19 mai au 1^{er} juin 1937 sa série *Les Monstres* [ill.63]. Fort de ce

⁷⁰⁶ „... entschloß ich mich 1935 in Paris zu einer neuen Dauerexistenz. Das erste war das Einleben. Mit dem Mieten eines Ateliers und dem Aufstellen der Staffelei ist in einem fremden Lande für einen Maler noch nichts getan. Es vergeht schon eine lange Zeit, bis er so eingelebt ist, daß die Konzentration auf die Leinwand möglich wird.“; Anton Räderscheidt, « court regard rétrospectif », *Journal*, certainement début septembre 1967, p. 39-45 ; cité in *Anton Räderscheidt. Das Spätwerk*, cat. expo., Düren, Leopold-Hoesch-Museum, 1978, p. 21.

⁷⁰⁷ Max Ernst s'est installé à Paris en 1922 ; Otto Freundlich y vit depuis 1924 ; quant à Jankel Adler il n'arrive qu'en 1937.

⁷⁰⁸ Lionel Richard, Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, 1998, p. 153.

succès, le peintre déménage dans un atelier à la Villa Brune où il côtoie le sculpteur Henri Laurens. À la même époque, Ilse Salberg, photographe mais aussi femme d'affaires avisée, acquiert sur les conseils d'André Bloc un terrain à Sanary-sur-Mer, sur la côte d'azur. En 1936, "le patio", ainsi qu'ils nomment leur maison, est achevé et le couple y passera désormais ses vacances. Moins chère que Paris, encore considérée comme la capitale mondiale de l'art, la Côte d'Azur, avec sa lumière exceptionnelle, semble le lieu idéal où poser ses bagages pour les nombreux émigrés allemands que le gouvernement, les musées français et les galeries privées ignorent. La petite localité de Sanary-sur-mer où, au début des années 1930 déjà, Aldous Huxley avait écrit *Le meilleur des mondes*, devient vite un pôle d'attraction. Le critique d'art Julius Meier-Graefe, promoteur en Allemagne de l'Impressionnisme et du Post-Impressionnisme et déclaré lui aussi indésirable par les nazis, est l'un des premiers à s'y installer. « À vrai dire, écrivent Klaus et Erika Mann, Sanary a une particularité, c'est d'être depuis quelques années l'annexe tout en fraîcheur du café du Dôme durant les mois chauds, le rendez-vous estival des peintres venus de Paris, Berlin ou Munich, ainsi que des artistes anglo-saxons. (...) Ces étés de Sanary entreront dans l'histoire de l'art. » De fait, pas moins d'une cinquantaine de peintres et écrivains séjournent alors dans ce village de la Méditerranée que le philosophe Ludwig Marcuse a qualifié de « capitale mondiale de la littérature allemande ». Dans une interview menée par Jean-Pierre Guindon en 1982, Charles Cotton, avocat ancien officier de la marine, puis de l'armée de terre, confirmera « l'ambiance intellectuelle passionnante »⁷⁰⁹ de la petite ville.

Pour Anton Räderscheidt, Sanary, c'est l'époque du bonheur et de la joie de vivre. À Paris également, les choses se passent bien. Il rencontre Fernand Léger⁷¹⁰ à l'occasion du Salon des Surindépendants dont il devient membre en 1937. Un an plus tard, il adhère à l'Union des artistes libres (*Freies Künstlerbund*) et expose à la Galerie de Beaune sa série *Les Monstres II* dont il ne subsiste aujourd'hui aucune trace. Bien que les titres puissent le laisser penser, on ne trouve aucune allusion à la politique allemande dans les œuvres qu'Anton Räderscheidt réalise à cette époque.

⁷⁰⁹ « Interview de Charles Cotton (ancien officier de la marine, puis de l'armée de terre, avocat) avec Jean-Pierre Guindon, le 10 décembre 1982 à Six-Four », *Zone d'ombres : 1933-1944, exil et internement d'allemands et d'autrichiens dans le sud-est de la France*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1990, p. 52.

⁷¹⁰ Räderscheidt possèdera d'ailleurs un tableau de l'artiste.

Malgré tout, la politique le rattrape : le 3 septembre 1939 la Grande-Bretagne et la France déclarent la guerre à l'Allemagne. Avec l'invasion par l'armée allemande de la Hollande et de la Belgique, le gouvernement français annonce en mai 1940 sa décision d'interner « tous les ressortissants allemands ainsi que tous les apatrides nés en Allemagne et âgés de 17 à 65 ans, hommes et femmes, domiciliés à Paris. »⁷¹¹. Anton Räderscheidt, dont l'œuvre a été déclarée « dégénérée » par le gouvernement de Hitler, ne doute pas un seul instant qu'il ne puisse être à l'abri en France. Pourtant, depuis 1938, la xénophobie à l'encontre des émigrés allemands n'a fait que croître sur le territoire français. En 1940, l'opinion publique relayée par la presse⁷¹² prend conscience de la présence de ces étrangers qui, désormais ennemis, incarnent un véritable danger. Qu'importe qu'il ait été déchu de sa nationalité par le régime hitlérien, que ses livres, ses œuvres aient été brûlés sur la place publique, l'artiste allemand incarne l'ennemi : il est forcément suspect. « La délation est devenue une nécessité » pouvait-on lire le 23 mai 1940 dans *Le Petit Var*, « et mieux vaut dénoncer un innocent que de laisser courir un coupable. »

Un communiqué est affiché sur les murs de la mairie de Sanary, annonçant la relégation au camp des Milles de « tous les apatrides nés en Allemagne et n'ayant pas atteint 56 ans révolus au 1^{er} janvier ». ⁷¹³ Le 21 mai 1940, Anton Räderscheidt, accompagné d'Ernst Meyer, le fils d'Ilse Salberg, et de l'écrivain Lion Feuchtwanger, se rend en taxi au camp des Milles, une ancienne briqueterie près d'Aix-en-Provence reconvertie en camp d'internement. Rien n'a été fait pour accueillir ces milliers d'internés, parmi lesquels de nombreux écrivains et artistes comme Max Ernst ou Hans Bellmer. Dans les anciens fours, les couloirs, sous les toits des hommes de tous milieux et de toutes conditions s'entassent sur des paillasses rudimentaires.

« Il y a là des soldats de la légion étrangère qui ont la poitrine pleine de médailles et de décorations françaises et considèrent la France, après ce long temps de service dans la légion, comme leur patrie. », écrit Alfred Kantorowicz,

⁷¹¹ Lion Feuchtwanger raconte cet événement et la visite inquiète de son voisin Anton Räderscheidt. Lion Feuchtwanger, *Le Diable en France* [1942], Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1985, p. 11.

⁷¹² Voir Manfred Flüge, *Exil en Paradis : artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Paris, Editions du Félin et Arte Editions, 1999, p. 59-66, qui établit une revue de presse révélatrice de l'évolution des sentiments de la population française à l'encontre des exilés allemands.

⁷¹³ Lion Feuchtwanger, *op. cit.*, p. 19.

« Il y a là un Alsacien qui n'a jamais été en Allemagne et sait à peine parler allemand. Ses deux frères sont soldats dans l'armée française. Il y a là des Allemands qui vivent en France depuis 10 ou 15 ans, qui sont mariés avec des femmes françaises et ont des enfants français. Et il y a nous autres, les émigrés, la plupart du temps naturellement des Juifs, mais aussi un grand nombre d'opposants au nazisme non-juifs, et parmi nous des gens qui depuis longtemps sont dénationalisés, c'est-à-dire qu'on a déclarés déchus de la nationalité allemande et qui, à la suite de cela, ont obtenu une sorte de passeport français pour les étrangers. »⁷¹⁴

Un point de convergence tout de même : nombre d'entre eux sont des intellectuels et des artistes qui ont élu la Côte d'Azur comme refuge après avoir été chassés d'Allemagne. Les écrivains Lion Feuchtwanger, Alfred Kantorowicz, Walter Hasenclever, Franz Hessel côtoient les peintres et dessinateurs Wols, Max Lingner ou encore Johnny Friedländer. Anton Räderscheidt retrouva Max Ernst et Heinrich Maria Davringhausen : ces trois peintres de Cologne, qui avaient formé ce qu'on avait appelé au début des années 1920 « La jeune Rhénanie » (*Junge Rheinland*), sont de nouveau ironiquement réunis. Max Ernst écrira plus tard :

« Partout il y avait des débris de briques et de la poussière de briques, même dans le peu que l'on y donnait à manger. Cette poussière rouge pénétrait jusque dans les pores de la peau. On avait l'impression d'être destinés à devenir débris de briques. »⁷¹⁵

Ce sentiment qu'évoque Max Ernst, Hans Bellmer en donne une interprétation saisissante dans le portrait du peintre qu'il réalise en 1939.

Après la signature le 22 juin 1940 de l'armistice qui prévoit la remise des sujets germaniques à l'Allemagne hitlérienne, une vague de panique saisit le camp. C'est la fameuse histoire du « train fantôme » affrété par le Commandant Goruchon pour évacuer les personnalités menacées par les nazis. Anton Räderscheidt profite de la confusion qui règne pour s'enfuir. « Certains avaient coincés sous leurs bras de grands cartons rectangulaires,

⁷¹⁴ Alfred Kantorowicz, *Exil in Frankreich, Merkwürdigkeiten und Denkwürdigkeiten*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1986, p. 35. Passage cité et traduit in : Hanna Schramm, *Vivre à Gurs : un camp de concentration français 1940-1941*, traduit de l'allemand par Irène Petit, Paris, F. Maspero (Coll. Actes et mémoires du peuple), 1979, p. 247-248.

⁷¹⁵ Max Ernst, *Écritures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 61.

particulièrement voyants. », se souvient Alfred Kantorowicz, « C'étaient les peintres et les dessinateurs, Räderscheidt, Isenburger, Max Ernst, qui ne voulaient pas se séparer de leurs tableaux ou dessins qu'ils avaient faits au camp. »⁷¹⁶ Arrivé à Sanary, le peintre fait la triste constatation que les œuvres qu'il a laissées à son voisin avant son départ pour le camp ont toutes disparu. En Allemagne, la situation n'est pas meilleure. Sa première épouse, l'artiste Marta Hegemann affirmera que les œuvres que le peintre a laissées à Cologne ont été brûlées à Strasbourg. On s'autorisera à douter de la véracité des dires d'une femme abandonnée par son mari. Il faut dire qu'à cette époque, les vols à l'encontre des émigrés allemands déportés sont monnaie courante. Räderscheidt demeure peu de temps à Sanary car le risque encouru est trop grand. Dissimulés sous un faux nom, le peintre et les siens trouvent refuge chez une famille française à Barjols. Ils y restent un an. Le 7 septembre 1942, la gendarmerie française entreprend une fouille de la maison. Afin de permettre aux autres de fuir, Ernst Meyer, âgé de 16 ans, se livra aux mains des autorités, se condamnant à la déportation à Auschwitz où il périra.

Avec l'aide du boucher de Barjols, Anton Räderscheidt, Ilse Salberg et Brigitte Metzger réussissent à gagner la frontière suisse, cachés dans une camionnette, sous de la viande. À pied, ils entrent dans le pays et, à peine arrivés, sont à nouveau internés dans un camp de concentration. Grâce à l'intervention du directeur du musée de Bâle, Georg Schmidt qu'il a connu à Cologne, Räderscheidt et sa famille sont libérés et obtiennent l'autorisation de séjourner en Suisse. « À nouveau commença la recherche d'un logement et la tentative de s'acclimater. »⁷¹⁷, écrit le peintre.

Privé de tout autre moyen de subsistance, Anton Räderscheidt doit peindre et vendre en grande quantité, d'autant plus que depuis 1943 Ilse Salberg est atteinte d'un cancer. De nouveau, il pioche chez Picasso et dans les œuvres de l'art moderne de ces dernières décennies pour séduire une clientèle suisse dont il doit flatter le goût. De même, il s'efforce de parler français car les Suisses sont très friands de peinture hexagonale. Ainsi, « l'avantage était que je passais maintenant pour un Français et que les Suisses étaient fous de ma peinture "française". »⁷¹⁸ se souvient Anton Räderscheidt. Esseulé, en crise, il se tourne

⁷¹⁶ Alfred Kantorowicz, *Deutsches Tagebuch*, Munich, Kindler Verlag, 1959, vol.1, p. 127.

⁷¹⁷ „wieder begann die Suche nach einer Unterkunft und der Versuch des Einlebens“; cité in : Anton Räderscheidt. *Das Spätwerk*, cat. expo., Düren, Leopold-Hoesch-Museum, 1978, p. 21.

⁷¹⁸ „Der Vorteil aber war, daß ich nun als Franzose galt und die Schweizer wild auf meine "französische" Malerei waren.“; Cité in : Anton Räderscheidt. *Das Spätwerk*, cat. expo., Düren,

vers une peinture qui a fait ses preuves et qui se vend bien. Avec son installation à Berne, en 1944, et la rencontre avec le collectionneur Hermann Rupf qui devient un acheteur régulier, le peintre peut renouer avec une expression plus personnelle. La tentation de l'abstraction se fait de plus en plus grande. Les titres ne sont souvent plus que l'unique lien qui maintient l'œuvre dans le registre de la figuration (*Le couple*) [ill.64].

Après la mort d'Ilse Salberg le 28 mars 1947, le peintre décide de retourner à Paris. Au même moment, on assiste au retour des Surréalistes dans la capitale française. Dans un triple autoportrait réalisé à cette époque, Anton Räderscheidt fait le constat de son vieillissement - il a 55 ans - et montre un peintre qui a perdu tout repère. Il testera tous les styles, passant successivement de l'abstraction à une figuration presque réaliste. De retour à Paris, il apprend que son atelier a été confisqué, que tout son matériel et les peintures qu'il y avait laissés, ont disparu. Ce sont des œuvres réalisées dans les années 1920 et presque la totalité des tableaux des années 1937-1939. Le peintre apprend que son « propriétaire a vendu, pendant la guerre, 23 tableaux sans en avoir le droit. »⁷¹⁹ C'est pourquoi aujourd'hui la majorité des œuvres réalisées par Anton Räderscheidt jusqu'en 1939 est introuvable.

1.2 *Le retour du fils prodigue*

Après un an passé dans la campagne poitevine, car Paris est désormais trop cher pour lui, Anton Räderscheidt prend la décision de rentrer à Cologne, d'accomplir ce retour tant redouté par les émigrés. Les œuvres qu'il réalise à cette époque sont le témoignage d'un artiste qui erre entre figuration et abstraction, entre cubisme tardif et réalisme, entre primitivisme et modernisme, comme il erre dans l'Europe ravagée par la guerre. À Cologne, il arrive avec sa nouvelle compagne Gisèle Ribreau, une Française - ce qui ne facilite pas sa réintégration -, et son fils qui vient de naître. Compte tenu de son passé glorieux de représentant du Réalisme Magique, il est persuadé d'être

Leopold-Hoesch-Museum, 1978, p. 21-22. Néanmoins, les artistes étrangers résidant en Suisse n'étaient pas autorisés à vendre leurs œuvres. Certes, cette interdiction pouvait être contournée. Restait que les prix en pâtissaient. Interdit d'exposition pour la même raison, Anton Räderscheidt put tout de même participer à l'exposition organisée à Berne en 1944 sous le titre « Peintres réfugiés ».

⁷¹⁹ „Mein Hauswirt hat während des Krieges 23 Bilder ohne Recht verkauft“; lettre d'Anton Räderscheidt à Franz Roh datée du 28 juin 1948, citée in Günter Herzog, *Anton Räderscheidt*, Cologne, DuMont, 1991, p. 89.

accueilli à bras ouverts par le milieu artistique de Cologne dans lequel il entend s'intégrer de nouveau. Ses attentes ne sont malheureusement pas comblées et c'est dans une nouvelle ville que pénètre Räderscheidt, ravagée par les bombardements et désertée de la plus grande partie de ses connaissances. Paul Westheim n'est pas rentré d'exil, Will Grohmann et Franz Roh se sont voués à la réhabilitation de l'expressionnisme et à la promotion des jeunes artistes abstraits. Lui, l'artiste exilé, n'est pas accueilli en héros. Le monde qu'il a connu avant son exil n'existe plus : tout est bouleversé. On pense à la réflexion de Milan Kundera : « *L'Odysée*, aujourd'hui, serait-elle concevable ? Le matin, quand il se réveilla sur la rive d'Ithaque, Ulysse aurait-il pu entendre en extase la musique du Grand Retour si le vieil olivier avait été abattu et s'il n'avait rien pu reconnaître autour de lui ? »⁷²⁰ De fait, le retour de l'artiste exilé depuis plus de 10 ans n'a rien à voir avec celui d'Ulysse.

À cette époque, la Nouvelle Objectivité n'a plus droit de cité dans l'histoire de l'art ouest-allemande Elle « [perd], à partir de 1949, presque toute influence sur l'art d'après-guerre en Allemagne de l'Ouest et de l'Est. »⁷²¹ écrit Karin Thomas. Pour Anton Räderscheidt, avec la disparition de toutes ses œuvres des années 1920 et 1930, la situation est encore plus grave. Il n'est pas en mesure de présenter son travail ni son évolution.

Il s'attèle à la peinture de portraits et de vues de la ville dont les habitants de Cologne sont toujours très friands, et poursuit ses expérimentations dans des gouaches ou de petites peintures à l'huile, menant une « double existence artistique »⁷²² dans un marché de l'art uniquement régional. Dans une série d'aquarelles et d'huiles sur toile sur le thème du peintre et du modèle, l'artiste revient en 1951 sur sa situation [ill.65]. Cette année-là, il a dû faire une demande d'aide sociale. La violence des couleurs et les effets de pâte rappellent l'Expressionnisme qui concentre toutes les attentions dans cette période d'après-guerre. Le peintre renoue avec les *Atelierbilder* (tableaux d'atelier) qui avaient participé à son succès dans les années 1920. Ces tableaux devraient servir de manifeste. Bien que nés dans un vide économique et artistique, ils entendent montrer que le peintre est toujours au travail et qu'il

⁷²⁰ Milan Kundera, *L'ignorance*, Paris, Gallimard, 2003, p. 55.

⁷²¹ „verlor (...) ab 1949 beinahe jeden Einfluß auf die Nachkriegskunst in Ost- und Westdeutschland. „; Karin Thomas, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Cologne, DuMont, 1985, p. 26.

⁷²² „eine künstlerische Doppelexistenz „; Günter Herzog, " Leben und Werk in Daten ", *Anton Räderscheidt*, cat. expo., Cologne, Joseph Haubrich Kunsthalle, 1993, p. 115.

continue ses recherches sur la réduction de la figure humaine en formes simples, la force éloquente de la couleur et la suggestion expressive.

Quelques années plus tard, en 1957, Räderscheidt reprend ce thème dans une vaste série sur les tribulations d'une œuvre d'art : de *l'atelier* [ill.66] à *la galerie* [ill.67] en passant par le *vernissage* [ill.68]. Ici, le peintre retrouve toute sa verve moqueuse et raille ce système qu'il méprise.

Si Raderscheidt avait bénéficié dans les années 1920 de la clairvoyance et de l'intérêt d'un critique d'art, Franz Roh, et du directeur de la galerie municipale de Mannheim, Gustav Hartlaub, dans les années 1950 plus personne ne s'intéresse à sa peinture. Il n'est plus un jeune talent à découvrir et la peinture figurative n'est plus d'actualité. Dans *Vernissage* et *La galerie*, Anton Räderscheidt, réputé pour ses piques cinglantes, se moque de ce qu'il tient pour des simagrées des gens du monde de l'art et de la vacuité de ce dernier : une vengeance quelque peu dérisoire pour celui qui, rentré dans son pays natal, se sent humilié. Néanmoins, il n'hésite pas à se tourner lui-même en ridicule en se peignant en dandy, assis sur une chaise, tenant à la main une cigarette dans une pose affectée [ill.69].

L'année 1952 annonce toutefois une légère amélioration de la situation d'Anton Räderscheidt, alors âgé de 60 ans. Avec une exposition à Leverkusen et une rétrospective au Kunstverein de Cologne, il commence à regagner lentement une certaine reconnaissance. La vente de ses portraits et de ses vues urbaines lui permet de stabiliser sa situation financière. En 1953, à l'occasion de la *Troisième exposition d'art allemande (III. Deutsche Kunstausstellung)* à Dresde, on lui propose une chaire de professeur qu'il refusera sur les conseils d'Alfred Kantorowicz⁷²³. Pourtant, dans les années 1950, seule l'Allemagne de l'Est s'intéresse aux peintres figuratifs.

C'est pourquoi sûrement il se rapproche sans cesse davantage de l'abstraction. Il pousse la réduction de la figure toujours plus loin et, empruntant à la peinture abstraite l'idée de la série, il numérote ses tableaux (*Komposition II*) [ill.70]. Cédant aux sirènes de la mode, peut-être par intérêt, peut-être pour poursuivre une recherche picturale sur la simplification des motifs amorcée depuis quelques années, Anton Räderscheidt s'engage dans la voie de l'abstraction [ill.71]. Il y restera sept ans. En septembre 1958, il voit au

⁷²³ Caressant le rêve communiste, Alfred Kantorowicz s'était installé en RDA à son retour des États-Unis où il était parti en exil. Il finira par quitter l'Allemagne de l'Est et s'installera à Hambourg.

Palais International des Beaux-Arts les œuvres de Jackson Pollock, « le premier choc artistique après Cézanne »⁷²⁴ dira-t-il. Certes, le peintre n'invente rien de nouveau mais ses toiles connaissent à partir de 1958 un certain succès. En 1961, en tant que peintre persécuté par le régime nazi, Anton Räderscheidt bénéficie d'une rente. En 1964, il emménage dans une maison (Landsbergstraße, 45) que la municipalité de Cologne lui a fait construire. Pour la première fois depuis son retour à Cologne, il peut disposer d'un atelier lumineux et spacieux.

Quand il revient à la peinture figurative, c'est avec les acquis de son passage par l'abstraction. À cette époque, la figuration revient en force en Allemagne avec l'arrivée d'artistes comme Gerhard Richter, et Cologne en devient un centre important. Chez Räderscheidt, le geste est désormais libéré et rapide, la matière plus fluide ; une place importante est laissée au hasard (série des *Pinselzeichnungen*, 1966-1967) [ill.72]. La découverte de l'Expressionnisme abstrait n'est sûrement pas étrangère à l'importance qu'il accorde, dans cette nouvelle série en noir et blanc, à l'accident et à l'acte fortuit. Cette liberté, Räderscheidt a pu l'acquérir grâce à la rente qu'il percevait désormais et qui l'affranchit des travaux qu'il réalisait par nécessité économique⁷²⁵. Dans cette série de dessins, Räderscheidt revient sur des thématiques amplement développées pendant le Réalisme Magique et par la suite, comme l'individu confronté à la masse et le couple. Les lignes interrompues, qui s'entrecroisent et se recourent, suggèrent la vivacité et le mouvement et cernent avec précipitation, à la manière d'une esquisse, les corps et les figures. La matière coule, à la manière d'un Pollock. Plus que contour, les lignes délimitent sommairement une corporalité et font naître des figures esquissées dont le visage est souvent gommé, principalement dans les représentations de foule. Les corps agglomérés qui se fondent l'un dans l'autre, comme dans *L'homme à la cravate* de 1966 [ill.73], flottent dans le champ pictural, n'ayant ni pied, ni ligne de sol sur laquelle asseoir leur équilibre. Les lignes démultipliées et dynamiques, les lavis qui créent des effets de transparence et la composition qui accapare la totalité du champ sans l'excéder sont les caractéristiques principales de cette série de 200 dessins.

À la même époque, les peintres de la Nouvelle Objectivité suscitent un regain d'intérêt. C'est pour Anton Räderscheidt l'occasion de sortir du cadre

⁷²⁴ „erste Schock in der Kunst nach Cézanne “ ; cette phrase est rapportée par Günter Herzog, *op. cit.*, 1991, P. 112.

⁷²⁵ *Ibid.*

régional dans lequel il était enfermé depuis son retour à Cologne. Une difficulté majeure se pose toutefois et perdure jusqu'à aujourd'hui : la majorité des œuvres réalisées par l'artiste durant les années 1920 ont disparu pendant la guerre. Il n'en demeure pas moins que les commentaires sur les œuvres plus tardives ne feront jamais l'économie de rappeler la période qui construisit la réputation de l'artiste, confirmant la remarquable analyse des carrières d'Alan Bowness. Dans le catalogue de l'exposition de la collection Kasimir Hagen à Wesel, l'auteur cherche, tout au long du texte et par tous les moyens, à lier les œuvres de Räderscheidt peintes sous la République de Weimar avec celles réalisées depuis les années 1950. Afin de valoriser la collection de Wesel, constituée de l'œuvre tardive du peintre, l'auteur insiste sur une continuité avec les débuts très prometteurs de l'artiste. Toutefois, dans sa volonté de légitimer l'œuvre des années 1940 et 1950, il en arase finalement la spécificité. Il est vrai que, comme l'avait écrit dans son journal le peintre lui-même, de retour en Allemagne après les nombreuses vicissitudes de l'exil, s'il voulait vivre de nouveau de sa peinture, il se devait d'exploiter un métier⁷²⁶. « Une fois qu'il a fait sa percée et eut ses cinq ou dix bonnes années, l'artiste doit affronter un nouveau problème : continuer à faire carrière. », écrit Alan Bowness.

② **Otto Dix**

2.1 Un peintre-monument

En 1933, Otto Dix est au sommet de sa carrière. À force de se mesurer aux plus grands - les illustres maîtres de la peinture du Nord comme ses contemporains - il a obtenu le succès et l'aisance tant souhaités. Lui, le fils de prolétaires, est depuis 1927 professeur à l'Académie des Beaux-arts de Dresde et mène une vie bourgeoise. Le 6 avril 1933, quelques mois à peine après l'accession d'Adolf Hitler au pouvoir, Otto Dix, pourtant bien assagi depuis l'époque où il faisait scandale, est brutalement renvoyé de son poste de professeur. Depuis le début des années 1930, ses représentations de prostituées hideuses et plus encore les gravures et les tableaux qu'il a consacrés à la

⁷²⁶ Extrait du journal d'Anton Räderscheidt reproduit in: *Anton Räderscheidt. Das Spätwerk*, cat. expo., Düren, Leopold-Hoesch-Museum, 1978, p. 22.

Première Guerre mondiale, suscitent de nombreuses attaques de la part du camp nazi. S'ensuivent treize années d'un relatif retrait de la vie artistique allemande.

Pourtant, comme ses aînés expressionnistes, son cas n'est pas aussi clair pour tous les nazis. Dans le *Schwarze Korps*, l'organe de la SS, on peut lire encore le 26 juin 1935 « que, dans l'esprit du national-socialisme, Otto Dix est le peintre le plus important »⁷²⁷. Mais en 1937, 280 de ses œuvres sont saisies. Plusieurs d'entre elles poursuivent leurs parcours dans l'immonde exposition « *Art dégénéré* ». En 1939, le peintre, soupçonné d'avoir participé à l'attentat manqué contre Hitler à Munich, est arrêté par la Gestapo. Au bout d'une semaine, il est relâché. Les preuves sont insuffisantes et, surtout, son statut de héros de la Grande Guerre le protégeait. Retiré à Hemmenhofen, sur les bords du Lac de Constance, il poursuit tant bien que mal son activité. Il peint principalement des paysages et quelques scènes allégoriques et religieuses. S'il est publiquement mis au ban de la vie artistique, les commandes de portraits ne cessent pas pour autant. Oskar Schlemmer - peut-être envieux - affirme, dans une lettre à Julius Bissier, que Dix gagne avec les portraits des « sommes folles »⁷²⁸.

De retour au pays, après un an de captivité en France - il a été enrôlé dans le Volkssturm en 1945 -, il se réinstalle à Hemmenhofen. Comme de nombreux autres artistes, Otto Dix commence par faire l'inventaire des pertes - tableaux détruits ou disparus - et rechercher les œuvres qui avaient été mises à l'abri⁷²⁹. Dans sa peinture, il abandonne glaces et références aux maîtres anciens et revient à un style plus expressionniste, quoique retenu. Il faut dire qu'au-delà du parcours personnel de l'artiste, de son évolution technique et créative, l'Expressionnisme est à cette époque de toutes les expositions. Le travail de routine, lent et fastidieux, auquel il s'est adonné toujours plus intensément durant la dictature hitlérienne s'assouplit et laisse place à une peinture *alla prima*. Ces nouveaux tableaux trouvent difficilement preneurs. « Ici on ne vend

⁷²⁷ „daß Otto Dix der bedeutendste Maler im Geiste des Nationalsozialismus ist“; cité par Rainer Beck, « "Flucht ist immer falsch" – Inneres Exil als Emigration. Otto Dix im Dritten Reich“, *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV: Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p. 168.

⁷²⁸ „tolle Summen“ ; Lettre d'Oskar Schlemmer à Julius Bissier du 20 février 1942, reproduite in : Julius Bissier, Oskar Schlemmer, *Briefwechsel*, édition critique établie par Matthias Bärmann, St Gallen, Erker-Verlag, 1988, p. 76.

⁷²⁹ Sur ce sujet voir Lothar Fischer, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1981, p. 126. Voir aussi lettre d'Otto Dix à Ernst Bursche datée de février 1947 [?] traduite par Catherine Teissier et reproduite in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 195.

absolument rien. »⁷³⁰, écrit-il en février 1950. Pour le peintre, la faute incombe aux marchands et aux critiques dont il fustige tout à la fois la frilosité et la paresse. « Le plus confortable, lorsqu'on est ainsi étiqueté », dit-il, « c'est de rester tranquillement dans cette ligne. Les marchands de tableaux et aussi les historiens aimeraient bien que l'on continue toujours à nager en suivant le même courant. C'est pour eux un coup absolument fatal lorsque tout à coup commence autre chose. »⁷³¹ Otto Dix se sent ainsi en avance alors qu'en réalité tout le monde ou presque considère qu'il est dépassé. Ainsi, plus encore qu'en 1933, c'est en 1946 que sa peinture connaît une crise. Il est vrai que pour la jeune génération, Otto Dix qui n'est que peu apparu sur la scène artistique pendant les douze années de la dictature est quasiment un inconnu. Pourtant, il ne cesse de peindre, réalisant pas moins de 150 tableaux entre 1946 et 1949. Curt Querner, ancien élève de l'artiste, note dans son journal le 19 mai 1947 : « Du jeune Dix dont la jeunesse parlait avec enthousiasme, il ne reste pas beaucoup plus qu'un maître très doué »⁷³². À ce jugement sans doute partagé de nombreux peintres plus jeunes, s'ajoute la suspicion qui pèse sur les œuvres réalisées entre 1933 et 1945 dont beaucoup considèrent en les découvrant qu'elles sont réactionnaires.

En revanche, on honore - du moins pour un temps - le vétéran de Weimar. Dès le 16 novembre 1947, le *Tägliche Rundschau* publie une interview du peintre. Otto Dix n'est pas dupe de cet intérêt excessif. Son œuvre, comme celle de tous les grands peintres de la République de Weimar, trouve place dans de nombreuses expositions au lendemain de la guerre. En 1946, son célèbre triptyque *La Guerre* [ill.12] est exposé à Dresde lors de l'*Exposition générale d'art allemand (Allgemeine Deutsche Kunstausstellung)*. Dès cette date, la correspondance d'Otto Dix fait mention de manifestations qui se succèdent à un rythme effréné. Il s'agit néanmoins la plupart du temps d'expositions collectives et régionales. Il écrit le 18 août 1946 à son fils Ursus : « En ce moment, il y a l'exposition à Tübingen, 40 tableaux, 2 tableaux dans une exposition à Lindau, à partir du 25 le grand triptyque de guerre et 2 autres tableaux à Dresde, à l'*Exposition générale allemande d'art* [Grande exposition d'art allemand], 3 tableaux partent ces jours-ci pour Bâle. Bien des choses mon

⁷³⁰ Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann datée du 22 février 1950 traduite par Catherine Teissier et reproduite in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 207.

⁷³¹ Traduit et cité in: Eva Karcher, *Otto Dix : sa vie, son œuvre*, Cologne, Taschen, 1989, p. 196.

⁷³² „Von dem jungen Dix, von dem man in der Jugend begeistert sprach, ist gar nichts übrig geblieben als ein recht tüchtiger Malermeister.“; cité par Eva Moser in *Otto Dix – Der See – Die Kunst – Die Landschaft*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler, 2000, p. 12.

cher. »⁷³³ Quelques mois auparavant, il avait évoqué la visite de deux Américains et d'un Français venus voir ses tableaux⁷³⁴. Il reçoit, écrit-il, « de nombreux côtés des lettres [lui] demandant l'autorisation de reproduction dans des livres et des revues »⁷³⁵. En juin 1947, il prévient même Ernst Bursche qui lui annonce sa visite, qu'il ne verra que très peu de nouveaux tableaux dans son atelier. « 2 d'entre eux sont à Munich », lui explique-t-il, « 2 à Mayence pour une exposition et hier 14 sont partis pour Tuttlingen. À la fin du mois on va venir en chercher 3 autres pour une exposition à Berne, et 4 pour une exposition à Fribourg. » C'est de même tout naturellement qu'il trouve sa place dans l'exposition organisée à Berlin durant les mois d'octobre et de novembre 1947 consacrée à *150 ans de courants sociaux dans l'art (150 Jahre soziale Strömungen in der bildenden Kunst)*, aux côtés de Max Beckmann, Karl Schmidt-Rottluff, Rudolf Schlichter ou encore Willy Jaeckel qui continue d'exposer comme il l'avait fait entre 1933 et 1945. Installé en zone d'occupation française, Otto Dix bénéficie de la protection expresse des autorités ainsi que l'atteste la lettre qui lui est adressée par le Gouvernement Militaire en Allemagne le 22 octobre 1946 :

« L'atelier de Monsieur DIX, Otto, artiste peintre, est placé sous la protection du Gouvernement Militaire qui interdit toute réquisition sans son accord préalable. La présente protection s'étend notamment aux œuvres personnelles et objets d'art (peintures, aquarelles, gravures, croquis, dessins, estampes, statuettes, sculptures, livres...), à tous les instruments de métier (couleurs, toiles, papiers, pinceaux, burins, ciseaux, chevalets, cadres, tables à dessin, lampes...) ainsi qu'à tous les meubles ou objets directement ou indirectement nécessaires à monsieur DIX pour l'exercice de sa profession. »⁷³⁶.

La sollicitude dont il est l'objet est à la hauteur du succès que rencontre la grande exposition qui lui est consacrée à Dresde (Staatliche Kunstsammlungen Dresden) aux mois de juillet et août 1949 et qui attire 2 200 visiteurs dès les

⁷³³ Lettre d'Otto Dix à Ursus Dix du 18 août 1946 ; traduite par Catherine Teissier in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 186.

⁷³⁴ Lettre d'Otto Dix à Ursus Dix d'avril 1946 in: *Ibid*, p. 185.

⁷³⁵ Lettre d'Otto Dix à Ursus Dix du 15 mars 1947 in: *Ibid*, p. 196.

⁷³⁶ Facsimilé du document in : *Ibid*, p. 188.

quatre premières semaines⁷³⁷. Avec celle des impressionnistes français, c'est l'exposition qui réunit le plus d'amateurs cet été-là. À l'automne, il est de nouveau présent à Dresde, à la « *Zweite Deutsche Kunstausstellung* » (*Deuxième exposition d'art allemand*), avec pas moins de deux cents œuvres peintes entre 1934 et 1949. En dépit de cette effervescence, Dix est plutôt circonspect et note dans sa correspondance en 1947 : « ..., bien que l'on parle beaucoup de culture et que l'on s'occupe intensément des affaires culturelles, il n'en ressort qu'un immense vide et un manque certain de courage⁷³⁸.

De fait, bien qu'il semble qu'il ait été question à l'Ouest comme à l'Est de confier au célèbre peintre de Weimar un poste de professeur, aucun projet n'arrive à son terme. Si l'on en croit Michael Kicherer, au sortir de la guerre, des étudiants auraient même manifesté leur désapprobation à l'annonce d'une possible nomination de l'artiste dans les académies de Stuttgart et Düsseldorf⁷³⁹. Pour Dix qui garde un souvenir ému de ses années d'enseignement, les considérant au reste comme l'une des plus belles périodes de son existence⁷⁴⁰, l'affront est terrible. Pourtant, par l'entremise d'Ernst Bursche, un ancien élève et ancien membre du KPD qui avait des contacts avec les forces d'occupation soviétiques, Otto Dix avait reçu dès la fin de la guerre - alors que l'Allemagne n'était encore qu'un pays vaincu divisé en zones d'occupation - la proposition d'enseigner de nouveau à Dresde. Ernst Bursche rapporte ainsi à Lothar Fischer, auteur d'un livre consacré à l'artiste en 1981, qu'un officier culturel soviétique l'avait chargé de rendre visite à Dix, « le grand maître de l'art réaliste » selon ses propres termes, et de lui demander de « reprendre une chaire de professeur à Dresde »⁷⁴¹. Dix qui n'avait alors aucune envie de déménager dans la ville détruite, aurait répondu qu'il ne pouvait pas

⁷³⁷ Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, *et al.*, *Kunstdokumentation 1945-1990 SBZ-DDR: Aufsätze, Berichte, Materialien*, Cologne, DuMont, 1996, p. 63.

⁷³⁸ Otto Dix, *Lettres et dessins*, Editions Sulliver, 2010, p. 194.

⁷³⁹ Michael Kicherer cité par Catherine Wermester in : « Les paysages d'Otto Dix à l'époque du Troisième Reich : jalons d'une réception », *Lire, voir entendre : la réception des objets médiatiques*, Actes du colloque « La réception des objets médiatiques, XIX^e-XX^e siècles », Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 24, 25 et 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p. 153.

⁷⁴⁰ „Die Zeit meiner Lehrtätigkeit in Dresden war eine der schönsten Zeiten meines Lebens“ (L'époque où j'étais professeur à Dresde fut une des plus belles périodes de ma vie) Lettre aux Staatliche Kunstsammlungen de Dresde en 1964, reproduite in Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin (Est), Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978, p. 262 et cité par Catherine Wermester, *op. cit.*, 2011, p. 29.

⁷⁴¹ „den großen Meister der realistischen Kunst“, „in Dresden wieder eine Professur anzunehmen“; Lothar Fischer, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1981, p. 121.

en outre supporter l'atmosphère « politique » qui régnait dans l'Allemagne de l'Est. « Je ne pense pas qu'il aurait été heureux d'avoir une chaire de professeur à Dresde » affirmera plus tard son fils Ursus.⁷⁴² Et si, en octobre 1950, Heinrich Ehmsen lui annonce dans une lettre datée du 18, qu'au cours d'une entrevue à Berlin-Est avec le directeur de la Deutsche Akademie der Künste, Rudolf Engel, et l'ancien secrétaire de la Section Beaux-arts (*Sektion Bildende Kunst*) Max Lingner, il a été mentionné le projet de le proposer « comme membre ordinaire de l'Académie (800 M net par mois) et comme professeur ordinaire et bénéficiaire d'un atelier de maître (environ 1000 M brut par mois) », quelques jours plus tard, le 23 octobre, le même Ehmsen se rétracte, arguant que sa missive n'avait qu'un « caractère purement informatif »⁷⁴³. En dépit de ce revirement, le 25 octobre, Otto Dix écrit encore à Otto Conzelmann : « Reçu de nouveau une grande offre de l'Académie allemande (zone orientale), 800 marks par mois pour rien du tout, 1000 marks par mois en tant que responsable de l'atelier supérieur, là-dessus une maison, un atelier, des achats d'œuvres et des commandes. Que doit-on dire de cela ? »⁷⁴⁴

L'humiliation est à son comble quand l'Académie de Stuttgart l'invite à faire acte de candidature à un poste de professeur et d'envoyer pour cela quelques travaux⁷⁴⁵. Excédé par l'accueil réservé à ses dernières peintures, Dix ne donne pas suite. À Düsseldorf, enfin, dans les années 1950, il est un temps question de nommer professeur le peintre saxon. Toutefois, effrayé tant par la réputation encore sulfureuse qui entoure les anciennes peintures de Dix que par celle du peintre lui-même, les décideurs reculent⁷⁴⁶. Otto Dix, quant à lui, n'a pas perdu tout espoir. Le 1^{er} décembre 1949, dans une lettre à son fils où il évoque des soucis d'argent, il écrit : « À partir de janvier 1950, je dois donc accepter une chaire de professeur à Düsseldorf, ce qui est plutôt une peine qu'une joie. En réalité, je n'ai accepté que parce que cela est lié à une rentrée d'argent régulière. »⁷⁴⁷ Mais un mois exactement plus tard, il annonce à ce

⁷⁴² „politische Atmosphäre“ ; « Ich kann mir nicht denken, daß er mit einer Professur in Dresden glücklich gewesen wäre. » ; Ursus Dix à Lothar Fischer in: Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 141.

⁷⁴³ „als ordentliches Mitglied der Akademie (monatlich 800 M steuerfrei) und als ordentlicher Professor und Inhaber eines Meisterateliers (monatlich Brutto etwa 1000 M)“, „rein informatorischen Charakter“ : cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 142.

⁷⁴⁴ Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann datée du 25 octobre 1950, traduite par Catherine Teissier in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 209.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 149-150.

⁷⁴⁷ Lettre d'Otto Dix à Ursus et Eva datée du 1^{er} décembre 1949. Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 204.

même fils : « Mon affectation à la chaire de Düsseldorf n'est pas encore définitive, il y a sans doute eu un tas d'intrigues. »⁷⁴⁸ Il semble y avoir enfin une autre raison à l'absence de Dix au sein des écoles d'art allemandes. L'artiste en effet ne se satisfait pas des émoluments proposés. Dans une lettre à Otto Pankok, alors directeur de la classe de dessin à l'Académie de Düsseldorf, il écrit :

« Cher Pankok ! Merci beaucoup pour votre lettre. Je pourrais occuper un poste d'enseignant à la seule condition que le salaire soit adapté. Pour 600 moins les taxes = 450 DM, je ne peux malheureusement pas, comme j'ai une grande famille (dont je dois m'occuper). Je sais que cet Etat réserve l'argent à d'autres collègues sculpteurs et peintres. Je ne vois pas pourquoi je devrais me pointer pour si peu et passer tout mon temps à enseigner. Si jamais je devais être nommé, j'évaluerais l'affaire sur place. »⁷⁴⁹

2.2 Le soupçon et la critique

Après la Seconde Guerre mondiale, comparant Otto Dix à George Grosz qui avait émigré aux États-Unis dès avant la nomination de Hitler, on s'interroge sur les raisons et les conditions dans lesquelles le peintre est resté au pays. On s'étonne qu'excepté un court intermède lors de son arrestation à la suite de l'attentat du 8 novembre 1939 contre Hitler, Otto Dix ait pu continuer à travailler. Il s'en explique en novembre 1948 dans une lettre à Otto Conzelmann.

« Au lieu de courber l'échine et de regarder anxieusement autour de moi, j'aurais peut-être mieux fait de m'exiler. Mais émigrer n'est pas mon affaire. Voyez ce qui est advenu de George Grosz. Dès le début, j'ai su qu'il devrait se convertir. Là-bas, il ne pouvait pas, comme en

⁷⁴⁸ Lettre d'Otto Dix à Ursus datée du 1^{er} janvier 1950. *Ibid*, p. 205.

⁷⁴⁹ „Lieber Pankok ! Besten Dank für Ihren Brief. Ich könnte eine Lehrstelle nur annehmen, wenn die Honorierung angemessen ist. Für 600 minus Steuer = 450 DM kann ich leider nicht da ich ja für eine große Familie (zu sorgen) habe. Ich weiß, daß dieser Staat das Geld anderen Kollegen Bildhauern und Malern geradezu hinten herein schiebt, ich sehe nicht ein wozu ich mich für so billig hinstellen soll, und meine ganze Zeit auf Lehren verwenden soll. Sollte ein Berufung kommen, ansehen könnte ich mir die Sache ja mal an Ort und Stelle.“; cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 150.

Allemagne, caricaturer les petits-bourgeois. Qu'à force de me soumettre, je me sois aussi laissé influencer intérieurement, c'est une chose certaine : mon élan était retenu, freiné. En 1939, je me suis complètement fermé. Je me réfugiais dans la campagne et je peignais et peignais. Je ne voulais rien savoir de la guerre. Je voulais seulement avoir la paix ; jusqu'à ce que, tout à coup, les événements politiques s'emparent de moi et m'entraînent : d'abord il y a eu mon arrestation par la Gestapo, puis le Volkssturm, enfin la captivité. »

En conclusion, Dix écrit une phrase plutôt énigmatique qui semble contredire son discours mais est en réalité plutôt emblématique de son refus de rendre quelque compte que ce soit : « Aujourd'hui, je vois que j'ai bien fait. Fuir est toujours une erreur. »⁷⁵⁰

D'Otto Dix, réputé sulfureux et révolté, on aurait pu penser qu'il quitterait l'Allemagne immédiatement. Birgit et Michael Schwarz consacreront un ouvrage à la question, opposant le destin d'Otto Dix à celui de Max Beckmann⁷⁵¹. La comparaison est intéressante et la conclusion inattendue. Quand, entre 1933 et 1937, Beckmann était resté à Berlin sans être inquiété, Otto Dix avait subi plusieurs perquisitions de la Gestapo et ses tableaux étaient présents dans les "Chambres des horreurs" dès 1933. De même, Max Beckmann émigra, alors qu'il s'était toujours revendiqué apolitique, alors qu'Otto Dix resta, lui qui s'était fait une réputation d'homme de gauche et avait développé l'idée d'un art éthique et non esthétique⁷⁵². En résumé, si l'un - Dix - aurait dû partir, l'autre aurait eu les moyens de rester. Sa conception de l'art, Otto Dix l'avait forgée en opposition à la peinture française. Il voulait être un peintre "allemand", et même saxon, et ne voyait pas comment devenir un artiste de renommée internationale comme aspirait à l'être Max Beckmann. Dresde était pour lui le nombril du monde ; il ne pouvait se résoudre à partir. Il lui fallait rester à tout prix, même si cela devait se faire au prix de sa liberté. Pour lui, la rive nord du Lac de Constance représentait déjà un très grand éloignement. Hedwig Rieth se souvient d'une visite chez Otto Dix : « C'était durant l'été 1937, nous étions invités dans la nouvelle maison de Hemmenhofen. Nous

⁷⁵⁰ Lettre à Otto Conzelmann de novembre 1948 citée par Rainer Beck in « Otto Dix. Les années après 1933 », *Otto Dix. Metropolis*, cat. expo., Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1998, p. 186.

⁷⁵¹ Birgit et Michael Schwarz, *Dix und Beckmann : Stil als Option und Schicksal*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1996.

⁷⁵² *Ibid*, p. 60.

avons d'abord écouté avec les Dix de la musique classique, puis vint une discussion très sérieuse et triste sur la situation dans le Reich nazi, et Martha Dix amena la conversation sur la lettre envoyée de New York par Nierendorf. Elle-même était pour accepter l'invitation de Nierendorf et, rien que pour les enfants, commencer une nouvelle vie de l'autre côté, plutôt que de subir cette insécurité permanente et cette peur qui régnaient en Allemagne. Otto Dix dit : "Je ne peux pas - je ne peux peindre qu'ici." ⁷⁵³

Pour ce faire, Otto Dix, comme Max Beckmann d'ailleurs, chercha durant les premières années de la dictature nazie à entrer dans la légalité. Durant tout le Troisième Reich, le peintre de Dresde produisit des tableaux pour un public bourgeois et conservateur qui ne voulait pas des produits du Troisième Reich dans son salon, pas plus que des œuvres "interdites" ⁷⁵⁴. Beaucoup, jusqu'à aujourd'hui, considèrent que, de cette façon, Otto Dix s'est compromis. D'ailleurs, jusqu'à l'exposition organisée à Hanovre en 1978 sous le titre *Otto Dix. Entre les deux guerres (Otto Dix. Zwischen den Kriegen)*, la plupart des historiens de l'art allemands avaient cessé de parler du parcours de l'artiste après 1933, quand ce n'était pas dès son départ de Berlin en 1926 ⁷⁵⁵. En 1991 encore, l'exposition organisée à Berlin et Stuttgart, annoncée comme la première rétrospective de tout l'œuvre du peintre, n'hésitera pas à pratiquer des coupes claires dans la biographie du peintre consacrée à la période hitlérienne et la Seconde guerre mondiale. Il faut dire que Dix lui-même est peu loquace sur cette époque. Vers le milieu des années 1960, il déclare : « J'ai traversé tout ça anonymement. J'ai peint des paysages. C'était quand même une émigration. » ⁷⁵⁶ À Hans Kinkel qui l'avait sollicité peu de temps après la Seconde Guerre mondiale pour participer à un recueil de témoignages d'artistes allemands sur la période nazie, Otto Dix répond par un non catégorique. Ses tableaux tiendraient lieu de témoignage. « Que celui qui a des yeux pour voir voit. », écrit-il. ⁷⁵⁷ Tout au long de la décennie, les paysages

⁷⁵³ „Es war im Sommer 1937, wir waren zu Gast im neuen Haus in Hemmenhofen. Wir hatten mit Dixens zusammen zuerst klassische Musik gehört und dann kam das sehr ernste und traurige Gespräch über die Situation im Nazi Reich und Martha Dix brachte den Brief von Nierendorf aus New York zur Sprache. Sie selbst sprach sich dafür aus, die Aufforderung von Nierendorf aufzunehmen und schon der Kinder wegen drüben ein neues Leben zu beginnen statt dieser dauernden Unsicherheit und Angst in Deutschland. Otto Dix sagt: Ich kann das nicht – ich kann nur hier malen.“; Lettre de Hedwig Rieth à Birgit Schwarz du 4 août 1992, cité in: *Ibid*, p. 78.

⁷⁵⁴ *Ibid*, p. 80.

⁷⁵⁵ *Otto Dix : Dessins d'une guerre à l'autre*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 22.

⁷⁵⁶ Traduit de l'allemand et cité par Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p. 149.

⁷⁵⁷ *Ibid*.

qu'Otto Dix a réalisés alors qu'il se trouvait à Hemmenhofen sont ainsi interprétés uniquement ou comme une esquivé, ou comme une adaptation aux principes esthétiques nazis. Il faudra attendre les années 1970 pour qu'ils soient vus comme une métaphore de la résistance politique.

Si le public est, dans les premières années de l'après-guerre, au rendez-vous et les musées d'art moderne avides de garnir de nouveau leurs cimaises, la critique semble plus mitigée. Certes, le *Tägliche Rundschau* se réjouit que la Zweite Deutsche Kunstausstellung (1949) mette à l'honneur « la création d'un des représentants les plus importants de l'art actuel allemand en plein débat sur l'art contemporain en Allemagne »⁷⁵⁸. De son côté, dans les pages culturelles de la revue du ZK (*Comité central*), Stefan Heymann qualifie Dix de « réactionnaire, à demi fasciste »⁷⁵⁹. En Allemagne de l'Est, ce sont surtout les nouvelles peintures qui essuient les critiques. Ainsi, on condamne le retour stéréotypé de « couleurs charmantes et inoffensives » au sein de peintures qui suivent le déclin et la pourriture, du moins le pessimisme et la décadence⁷⁶⁰.

À l'Ouest, on est - pour un temps encore - plus clément. Dans le texte introductif au numéro spécial de la revue *Kunstwerk* consacré en 1952 au « Réalisme magique et apparenté » (*Magischer Realismus und verwandtes*), Franz Roh évoque le parcours d'Otto Dix⁷⁶¹. À en croire celui qui avait inventé le Réalisme Magique et avait été un ardent défenseur de la figuration dans les années 1920, il y aurait désormais chez le peintre saxon un certain relâchement. S'il concède qu'il y avait dans la période dadaïste et vériste de l'artiste quelque chose de vraiment intéressant, il n'en demeure qu'une « espèce de manière ancienne »⁷⁶². Reste qu'aujourd'hui, conclut l'auteur, il ne fait plus aucun doute que l'élite des peintres se concentre dans l'abstraction. Dès le 30 juillet 1937, Otto Dix notait avec une pointe d'ironie à

⁷⁵⁸ „das Schaffen eines der bedeutendsten Repräsentanten der deutschen bildenden Kunst der Gegenwart in den Mittelpunkt des Gesamtgesprächs über Deutschlands zeitgenössische Kunst“; Wede, „Die Dresdner Otto Dix-Ausstellung“, *Tägliche Rundschau*, 10 septembre 1949, p. 4. Cité par Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 201.

⁷⁵⁹ „reaktionär halbfaschistisch“ ; cité par Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus : Die Rezeption der Moderne in Kunst und Wissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p. 74.

⁷⁶⁰ „gewisser Lieblingsfarben“ ; Voir Paul Eckhardt, „Ein Maler in der Wandlung“, *Union*, 17 septembre 1949. Pour un compte-rendu plus objectif: Hermann Wiemann, „Die Wandlungen des Malers Otto Dix“, *Bildende Kunst*, n°10, 1949, p. 342-347. Cités par Maike Steinkamp, *Ibid*, p. 201-202.

⁷⁶¹ Franz Roh, « Rückblick auf den magischen Realismus » *Magischer Realismus und verwandtes*, numéro spécial de *Das Kunstwerk*, 1952, p. 7-9.

⁷⁶² „eine Art Altmeisterei“; *Ibid*, p. 9.

propos de Karl Nierendorf, son marchand historique devenu américain et à ce moment là à Hemmenhofen comme officier américain chargé de la presse : « il est devenu journaliste. Aucun signe de ses compétences de marchand d'art et il ne s'intéresse plus qu'à l'art abstrait. »⁷⁶³ Des années plus tard, il rapporte avec amertume, dans une lettre à Otto Conzelmann datée du 30 juin 1952 : « À l'Association des Artistes, à Cologne, où je suis accroché dans un coin, à côté il y a Hofer et ses camarades, environ 99% des tableaux sont abstraits ou semi-abstraites. Ça n'a même plus de sens pour moi d'exposer chez ces gens-là. »⁷⁶⁴

L'abstraction qui occupe rapidement toute la scène artistique en Allemagne de l'Ouest, Otto Dix l'exècre. Dès les années 1920, il avait montré, à travers le portrait du marchand Alfred Flechtheim, son mépris pour le Cubisme et pour l'hégémonie commerciale des valeurs étrangères comme Braque, Picasso ou Gris soutenus par ce même marchand⁷⁶⁵. La peinture abstraite est pour lui sinon méprisable, tout du moins mineure. « Les couleurs et les formes seules ne peuvent pas remplacer l'absence d'expérience et d'émotion. »⁷⁶⁶ Dans la peinture abstraite, il décèle un intellectualisme qui l'insupporte, tant chez les peintres que dans les commentaires qu'elle suscite. Pour lui, seule compte la vue, ce que nous voyons.

« Nous n'avons pas besoin de commenter mes tableaux, nous les voyons. », explique-t-il, « Je pars de ce que je regarde. (...) Le peintre doit avoir pour point de départ la vie. (...) Je suis contre les abstraits qui peignent avec le balai, tirent à l'arbalète sur la toile et y laissent dégouliner des "sauces colorées". Le résultat, ce sont des tableaux que l'on pourrait continuer sur des kilomètres. L'invention reste insignifiante et convient tout au plus à des papiers peints ou à des jupes de femmes. On m'a traité de conservateur. J'en suis peut-être un, de toute manière je suis primitif et populaire, le contact avec le monde sensible, le courage de faire du laid, la vie dans toute son épaisseur me sont nécessaires. »⁷⁶⁷

⁷⁶³ „Er ist Journalist geworden. Kein Zeichen für seine Tüchtigkeit als Kunsthändler und interessiert sich nur noch für abstrakte Kunst“; cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 119.

⁷⁶⁴ Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann datée du 30 juin 1952 traduite par Catherine Teissier et reproduite in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 217.

⁷⁶⁵ Christian Derouet : « Otto Dix, dessins d'une guerre à l'autre », *Otto Dix : Dessins d'une guerre à l'autre*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 20.

⁷⁶⁶ „Farbe und Form allein können nicht das fehlende Erleben und die fehlende Ergriffenheit ersetzen.“; cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 121.

⁷⁶⁷ Traduit et cité in : Eva Karcher, *op. cit.*, 1989, p. 198.

Pas question pour lui de s'adapter. À l'instar de celle de Beckmann, Hofer ou Kokoschka, sa peinture ne trouve de successeurs qu'en RDA. Il préfère ainsi se rendre régulièrement à Dresde, à l'Est, où il a conservé un atelier. Son aura lui permet cette fantaisie ; il possède deux passeports. Ce qui fera dire de lui en 1972 qu'il était « le dernier grand artiste panallemand de notre temps »⁷⁶⁸. Quand à l'Ouest, l'œuvre de Dix est au mieux oubliée, à l'Est - temps qu'il est encore possible d'exposer l'art bientôt taxé de "dégénéré" - elle gagne les musées les plus prestigieux. Ainsi, à la Nationalgalerie de Berlin-Est, lorsqu'en 1950, Ludwig Justi veut installer un cabinet de gravures et quelques sculptures du premier tiers du XX^e siècle, en attendant que les travaux de l'étage dédié à ce siècle se terminent, il porte son choix sur deux planches d'Otto Dix. Celles-ci côtoient les œuvres de Käthe Kollwitz et des plus éminents expressionnistes⁷⁶⁹. À Dresde, le marchand Kempe achète - à un prix ridicule comparé au marché de l'art ouest-allemand - tout ce que Käthe König, la maîtresse et muse de longue date d'Otto Dix⁷⁷⁰, est prête à lui céder. Après un séjour en prison, Kempe déménagera toutes ses affaires en République fédérale, à Munich où il ouvrira la Galerie Saxonia.

Quelques années plus tard, en 1953, Otto Dix, comme Hans Theo Richter, est jugé trop pessimiste pour pouvoir participer à la « *Dritte Kunstausstellung* » (*Troisième exposition d'art*), organisée par le Künstlerbund à Dresde du 1^{er} mars au 25 mai 1953. Leurs œuvres exprimeraient un dégoût de la vie⁷⁷¹. Le peintre réplique en quittant l'association. Max Pechstein lui écrit à ce propos le 23 juin 1953 :

« Cher Otto Dix, c'est honteux la façon dont ces messieurs du jury du Künstlerbund ont agi ; moi-même et vingt autres encore ont protesté depuis ici contre cette cochonnerie... Pour ma part, je n'ai envoyé que deux travaux cette année, pour faire la preuve par l'exemple, et cela n'a pas tardé, j'ai moi aussi été refusé par le jury. Il ne restera bientôt

⁷⁶⁸ „letzten großen gesamtdeutschen Künstler unserer Zeit“; Hans Wentzel, „Otto Dix zum Gedächtnis“, *Kunstchronik*, 25^{ème} année, 1972, p. 1. Cité in: Michael Kircherer, Fritz Löffler, André Ficus, *Otto Dix Landschaften*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler (Kunst am See), 1984, p. 7.

⁷⁶⁹ Voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, p. 307. Le cabinet ouvre ses portes au public le 16 août 1950.

⁷⁷⁰ Avec elle, Otto Dix a un enfant Katharina.

⁷⁷¹ Cité in : Ulrike Niederhofer, *op. cit.*, p. 141.

plus que la clique de ceux qui croient que l'on peut violenter l'art... Travailler avec eux est impossible. »⁷⁷²

On loue certes le talent de Dix et ses nombreuses capacités, mais on lui reproche son manque de conscience sociale et la négativité de ses œuvres⁷⁷³ Même si cela aurait assuré sa carrière en Allemagne de l'Est, l'artiste se refuse à peindre des armées de paysans et d'ouvriers héroïques. En mars 1950, lors d'une exposition à la Galerie Franz, il avait déjà reçu des « critiques (...) dévastatrices », ainsi qu'il l'avait écrit à Otto Conzelmann le 1^{er} avril 1950. Pourtant, à l'en croire, l'exposition rencontrait un certain succès.⁷⁷⁴ Un certain Reissert avait en effet écrit dans le *Tägliche Rundschau* :

« Le dégoût qui le saisit devant la réalité, l'entraîne dans un expressionnisme convulsif. Ni convaincantes, ni artistiquement probantes, les tristes huiles, pastels et lithographies qu'il créa ces trois dernières années à Hemmenhofen sur le Lac de Constance, témoignent du désarroi de celui qui fut autrefois un grand créateur. Il a désormais perdu tout lien avec sa classe et, avec lui, le fondement de son art. »⁷⁷⁵

Ainsi que le résume Lothar Fischer, « l'attitude des autorités de RDA envers Dix était schizophrène. »⁷⁷⁶ Si, à l'instar de celle de Hans Grundig et de beaucoup d'autres, sa peinture passée est jugée et appréciée à l'aune d'une lecture marxiste de l'art (en particulier les portraits de mères à l'enfant, le portrait de ses parents, les représentations d'invalides de guerre et de prostituées), l'homme est quant à lui un personnage gênant. Il ne recevra

⁷⁷² „Lieber Otto Dix, Es ist beschämend, wie die Herren von der Jury im Künstlerbund gehandelt haben; ich und noch 20 andere von hier haben gegen diese Schweinerei Protest eingelegt... ich persönlich habe dieses Jahr nur 2 Arbeiten eingesandt, um die Probe auf das Exempel zu machen, es ist ja auch prompt der Fall eingetreten, daß auch ich ausjuriiert worden bin, es wird dann nur die Clique übrigbleiben, welche so schön glauben, die Kunst vergewaltigen zu können... eine Zusammenarbeit mit ihnen ist nicht möglich.“; cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 147.

⁷⁷³ Joachim Uhlitzsch, « Die Situation der bildenden Künste in Dresden », *Tägliche Rundschau*, 14 mars 1951, p. 4.

⁷⁷⁴ Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann datée du 1^{er} avril 1950 traduite par Catherine Teissier et reproduite in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 207.

⁷⁷⁵ „Der Ekel, der ihn vor der Wirklichkeit ergreift, treibt ihn in einen krampfartigen Expressionismus. Weder überzeugend noch künstlerisch stichhaltig, zeugen diese traurigen Ölbilder, Pastelle und Lithographien, die er in den letzten drei Jahren in Hemmenhofen am Bodensee schuf, von der Ratlosigkeit des einstmaligen großen Gestalters, der die Verbundenheit mit seiner Klasse und damit den tragfähigen Boden für seine Kunst verloren hat.“; Reissert, „Der gewandelte Otto Dix“, *Tägliche Rundschau*, 9 mars 1950, p. 1.

⁷⁷⁶ „Die Haltung der DDR-Offiziellen war Dix gegenüber schizophrän.“; Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 141.

d'ailleurs jamais le Prix National (*Nationalpreis*) alors que plusieurs de ses élèves en seront récompensés, Rudolf Bergander en 1956, Hans Theo Richter en 1965 et Curt Querner en 1972. Pour lui, les distinctions seront plus modestes.

L'attitude d'Otto Dix envers l'Allemagne de l'Est n'est pas non plus exempte de contradictions. Juste avant la construction du Mur, au secrétaire de l'Académie Heinz Lüdecke qui lui écrit pour lui demander le prêt des dessins préparatoires du triptyque de *La Guerre*, Otto Dix répond qu'il n'est pas question pour lui d'exposer à Berlin « tant que la situation actuelle durera »⁷⁷⁷ Sa colère calmée, il expose toutefois de nouveau en RDA. Et, en 1969, un an avant de mourir, il fait don au Kupferstich-Kabinett de Dresde d'une série de dessins autographes.

« J'ai toujours le cul entre deux chaises »⁷⁷⁸ résume laconique Otto Dix. A l'Ouest, la figuration est bannie, à l'Est, on se méfie des peintres figuratifs des années 1920. Pour faire vivre sa famille - et la correspondance de l'artiste montre combien l'argent est pour lui une préoccupation constante -, il fait des portraits, des femmes et des enfants des membres des forces d'Occupation française d'abord, puis de nombre de ses concitoyens. Dans une lettre du 21 janvier 1952, il évoque un séjour à Cologne. « Ici, je peins », écrit-il, « un tableau d'enfant, un garçon de deux ans et un portrait d'homme, une belle tête... (...) je ne vais pas me plaindre, j'ai un bel atelier chauffé et le travail me remplit d'aise. »⁷⁷⁹ Le mois suivant, dans une lettre à son épouse Martha, il fait allusion au portrait de Madame Colsmann et à celui de Monsieur C. (« un exploitant forestier plein de zèle ») qu'il tarde à achever. « C'est une plaie de peindre des portraits », écrit le peintre, « il faut tout de même faire beaucoup de concessions. Du coup, le tableau devient quelque chose d'hybride. »⁷⁸⁰ Pourtant, à la fin de l'année 1952, il concède qu'il a eu « une série de portraits à peindre à Cologne » et qu'il « espère que cette affaire continuera également à prospérer. »⁷⁸¹

⁷⁷⁷ „solange der gegenwärtige Zustand dauert“; cité par Lothar Fischer. *Ibid*, p. 146.

⁷⁷⁸ „Ich sitze immer zwischen den Stühlen.“; Cité d'après Fritz Löffler, *Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichem und Tod*, Berlin, Union Verlag, 1986, p. 122.

⁷⁷⁹ Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann datée du 21 janvier 1952 traduite par Catherine Teissier et reproduite in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 216.

⁷⁸⁰ Lettre d'Otto Dix à Martha datée de février 1952 (dimanche) traduite par Catherine Teissier et reproduite in : *Ibid*, p. 215.

⁷⁸¹ Lettre d'Otto Dix au Dr Simons datée du 30 décembre 1952 traduite par Catherine Teissier et reproduite in : *Ibid*, p. 219.

Le peintre internationalement connu et reconnu se replie avec une certaine résignation dans la sphère régionale. En 1951, il prend la présidence de la Sécession Haute-Souabe-Lac de Constance (*Sezession Oberschwaben Bodensee*). Là, il peut envisager - ce qui lui était impossible à un niveau national : lutter contre l'hégémonie de l'abstraction. Il expose d'ailleurs régulièrement dans la région. De toute façon, dans les années 1950, Otto Dix ne se fait plus d'illusions sur sa réputation en Allemagne de l'Ouest. « Je suis persuadé qu'ici à l'Ouest on ne se décidera jamais à publier un livre sur moi. »⁷⁸², écrit-il à Otto Conzelmann le 29 février 1957. À la demande de la Washington School of Art, une école d'art par correspondance basée à New York, Otto Dix qui n'a vraisemblablement pas les moyens de refuser accepte de rédiger deux leçons qui seront traduites en anglais⁷⁸³. La première est consacrée à *Peinture et composition* (leçon 19), la deuxième à la *Composition figurative à la tempera et à l'huile* (leçon 20). Cette école, une parmi les nombreuses institutions qui firent florès aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, propose des formations à domicile pour peintres amateurs ou aspirants dessinateurs commerciaux. Elle promet un bénéfice personnel et social, peut-être aussi économique. Il y a là à coup sûr « un voisinage (...) peu favorable à Dix » conclut Catherine Wermester. Quand il rédige ces leçons, le Museum of Modern Art de New York possède des aquarelles de l'artiste, de nombreuses gravures dont le célèbre cycle *La Guerre* (*Der Krieg*, 1924) acquis en 1934, ainsi qu'une huile et tempera sur bois *Le Portrait du docteur Mayer-Hermann* (*Bildnis Dr. Mayer-Hermann*) [ill.86] peint par Otto Dix en 1926, première œuvre allemande à entrer dans les collections du musée suite au don du collectionneur et architecte Philip C. Johnson en 1932.

2.3 Une reconnaissance sous forme de patrimonialisation

⁷⁸² Lettre d'Otto Dix à Otto Conzelmann du 29 février 1957, traduite par Catherine Teissier in *Ibid*, p. 235.

⁷⁸³ Les deux leçons ont été traduites de l'anglais par Catherine Wermester. Pour les circonstances de leur écriture, on se référera à l'excellente introduction de cette dernière. Les informations que nous utilisons ici sont d'ailleurs tirées, sauf mention contraire, de cet ouvrage : Otto Dix, *Comment je peins un tableau*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, précédé de Catherine Wermester, « *Peindre c'est mettre de l'ordre* », Paris, Institut National d'Histoire de l'Art/Éditions Ophrys, 2011.

La fin des années 1950 et surtout la décennie suivante sont de nouveau favorables à l'œuvre de l'artiste, perçue désormais comme valeur patrimoniale. En 1955 déjà, il était le seul peintre vériste exposé à la *documenta*. En RDA, les formes de l'art moderne ont pour un court laps de temps de nouveau droit de cité. En 1957 est ainsi organisée à Berlin une grande exposition Picasso. S'il y a bien quelques critiques de la part du ministère de la culture, la réception de la manifestation est plutôt positive. Toutes les villes de l'Allemagne de l'Est se mettent au diapason de cette nouvelle et éphémère libéralité et présentent des expositions consacrées à l'art du début du XX^e siècle. La Staatliche Galerie Moritzburg à Halle accueille en 1957 *Von Menzel bis Picasso (De Menzel à Picasso)* avec des œuvres de Feininger, Otto Mueller, ou encore Kandinsky. Les réactions dans la presse sont unanimes : tous s'enthousiasment pour cette manifestation⁷⁸⁴. Durant l'hiver 1957-1958, le *Dresdner Kupferstichkabinett* propose un panorama de la gravure moderne entre 1900 et 1925 (*Moderne Graphik 1900-1925*) et présente des œuvres des groupes *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*, de Max Beckmann, Ernst Barlach ou Käthe Kollwitz⁷⁸⁵. Si les Allemands de l'Est doivent souvent se contenter de gravures pour connaître l'art moderne, c'est autant pour des raisons idéologiques que par manque d'argent.

Est et Ouest s'affrontent désormais pour honorer le peintre. En 1955, il est nommé à l'Académie des Beaux-arts de Berlin-Ouest (*Akademie der Künste Westberlin*). L'année suivante, il devient membre correspondant de l'Académie des Beaux-arts de Berlin-Est (*Akademie der Künste Ostberlin*), à l'invitation d'Otto Nagel qui vient d'être élu président de ladite institution. En 1958, son triptyque *La Guerre* [ill.12] entre à la Galerie des Maîtres anciens de Dresde, accroché aux côtés de Cranach et Holbein. Dans une lettre du 1^{er} octobre 1958 à sa femme, le peintre s'en dit « très honoré »⁷⁸⁶. En 1959, il est décoré de l'Ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne (*Bundesverdienstkreuz*) et remporte le prix Cornelius de la ville de Düsseldorf. À cette époque, il reçoit trois grandes commandes pour des municipalités de l'Allemagne de l'Ouest. Pour l'église protestante Saint-Pierre à Kattenhorn (RFA), il crée trois grands vitraux. Pour l'hôtel de ville de Singen, il réalise des peintures murales monumentales. Pour la grande salle d'abord et, un an plus

⁷⁸⁴ Voir Maïke Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 324.

⁷⁸⁵ Sur ces expositions et leurs retombées, voir : Maïke Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p. 324-325.

⁷⁸⁶ Lettre d'Otto Dix à Martha Dix du 1^{er} octobre 1958, traduite par Catherine Teissier, citée in : Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 240.

tard, pour la salle des mariages. Cette même année, paraît en Allemagne de l'Est la première monographie consacrée au peintre, signée de Fritz Löffler. Si l'Allemagne de l'Ouest lui fait quelques honneurs, cela tient surtout de la déférence envers un peintre âgé dont la réputation appartient au passé. Dans l'autre Allemagne, Otto Dix est un modèle reconnu. À tel point que Curt Großpietsch, un compagnon d'études de Dix, se souvient que, lors de ses visites à Dresde, les dernières années, il était toujours entouré de lèche-bottes⁷⁸⁷. Tandis qu'au début des années 1960, Dix relate dans sa correspondance qu'en RDA on veut « encore [lui] donner une médaille », il écrit aussi par ailleurs que son exposition berlinoise a été très mal reçue en Allemagne de l'Ouest⁷⁸⁸.

Alors que les mouvements contestataires de la fin des années 1960 accompagnent un retour de l'objet dans la peinture chez les jeunes artistes autant à l'Est qu'à l'Ouest, l'œuvre d'Otto Dix gagne une nouvelle actualité. En RDA, Volker Stelzmann (né en 1940 à Dresde) truffe ses œuvres de citations directes au peintre saxon et Sighard Gille (né en 1941 à Eilenburg)² renoue avec une esthétique de la laideur qu'Otto Dix avait initiée dans l'Allemagne du XX^e siècle. Avec la redécouverte concomitante de la Nouvelle Objectivité, le nom d'Otto Dix est de plus en plus sur toutes les lèvres.

C'est un peintre septuagénaire qui regarde avec ironie et distance les remises de prix succéder aux interviews et aux expositions. En 1961, le Kupferstich-Kabinett de Dresde présente une sélection de dessins à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de l'artiste, pendant que la Galerie Nierendorf expose l'œuvre graphique. Will Grohmann, pourtant ardent défenseur de l'abstraction, prononce le discours d'ouverture. Cette même année, le Musée National d'Art Moderne à Paris se porte acquéreur du *Portrait de la journaliste Sylvia von Harden* [ill.87], suscitant par cet achat une augmentation considérable de la cote de l'artiste. Pourtant, en France, cet achat commandité par Jean Cassou fait scandale dans la presse : un résistant qui achète de l'art *boche* ! En RFA, il faudra attendre la toute fin des années 1960, pour qu'un musée - en l'occurrence celui de Stuttgart - se décide à collectionner les œuvres d'Otto Dix. En 1962, il est invité à la villa Massimo à Rome et, deux ans plus tard, il est nommé membre honoraire de l'Académie de dessin de Florence. En 1966, il devient membre de l'Association des artistes de

⁷⁸⁷ Cité par Lothar Fischer, *op. cit.*, 1981, p. 133.

⁷⁸⁸ Lettres d'Otto Dix à Otto Conzelmann (4 décembre 1963) et à Martha Dix (15 septembre 1964), traduites par Catherine Teissier in Otto Dix, *op. cit.*, 2010, p. 259 et 262.

RDA et reçoit le prix Lichtwark de la ville de Hambourg. Pour son soixante-quinzième anniversaire, le Kupferstich-Kabinett de Dresde réitère et propose une sélection des gravures d’Otto Dix. Dans son onzième numéro, *Bildende Kunst* consacre un long article à l’artiste. Sous l’intitulé « Expérience et modèle -Otto Dix », on peut lire les témoignages et les hommages de Heinz Lüdecke, Otto Griebel, Hans Grundig, Eric Johansson, Rudolf Bergander et Lea Grundig, des artistes dont il fut l’aîné, parfois de quelques années⁷⁸⁹. En 1967, il reçoit le prix Hans-Thoma du Land Bade-Wurtemberg, et le prix Lindner de la ville de Wuppertal. Peu de temps avant sa mort, en 1969, on lui attribue le Rembrandt-Preis der Goethe-Stiftung : autant de distinctions qu’il décrit comme les « signes d’un âge avancé »⁷⁹⁰.

③ **Hans et Lea Grundig**

3.1 *Des artistes communistes*

Nés en 1901 pour l’un et en 1906 pour l’autre, Hans Grundig et Lea Langer se sont rencontrés en 1926⁷⁹¹ dans la classe du professeur Otto Gußmann à l’Académie des Beaux-arts de Dresde, alors que le champ artistique est marqué par la radicalisation politique et la Nouvelle Objectivité. Là, Otto Dix⁷⁹² qui les a précédés est un maître incontesté et incarne un modèle à suivre. Attentifs aux conditions de leur époque, révoltés par la vie misérable du prolétariat dans la grande ville industrielle, convaincus de la nécessité d’une lutte juste, ils rejoignent tous deux l’année-même de leur rencontre le Parti Communiste

⁷⁸⁹ Anonyme, „Erlebnis und Vorbild – Otto Dix“, *Bildende Kunst*, n°11, 1966, p. 581-586.

⁷⁹⁰ Cité in : *Otto Dix*, cat. expo., Montréal, Musée des Beaux-arts, New York, Neue Galerie, 2010-2011, p. 241.

⁷⁹¹ Lea Grundig indique la date de 1925. Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p. 29.

⁷⁹² Cela valut à Hans Grundig d’être qualifié par la critique de « dixiste » lors de ses premières expositions. „*Der geistige Bezirk, den die Dixisten (Träger und Lachnit sind hier ausgenommen) umgreifen, ist ungefähr der eines stumpfen (es gibt aber auch sehr viele andere) Fabrikarbeiter: Wochentags Klassenhaß und Sonntag die sogenannte Liebe (soweit man grobe Sexualität als Liebe bezeichnen kann).*“; Hans Weigert, *Dresdner Neueste Nachrichten*, 12 août 1925, p. 3. Cité par Stephan Weber, „Eine Annäherung an Hans Grundig anlässlich seines 100. Geburtstages“, *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresde, Hochschule für bildende Künste (*Phantasos*, Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden), 2001, p. 21. Les années passant, Hans Grundig, comme Lea, s’éloignèrent de plus en plus d’Otto Dix à qui ils reprochaient son embourgeoisement.

Allemand (KPD). Deux ans plus tard, ils se marient. Les difficultés économiques qu'ils rencontrent en tant qu'artistes après la crise de 1929, les rapprochent de la communauté ouvrière dont ils partagent désormais le destin. En cette funeste année 1929, ils fondent avec d'autres la section régionale de l'Association des artistes révolutionnaires d'Allemagne (ARBKD). Fidèles à cette dernière, ils dédient leur art à la cause révolutionnaire. « Nous donnions notre force de travail au Parti (...). Nous servions la lutte des classes »⁷⁹³, écrira Hans Grundig dans son autobiographie. C'est de fait à cette époque que l'agitation organisée par le parti communiste (KPD) et le parti socialiste (SPD) investit en Allemagne le champ de la culture, alors que l'Union soviétique encourage dans le monde entier le développement de tendances artistiques et littéraires révolutionnaires⁷⁹⁴. Alors qu'artistes, ils se sentent superflus dans une société capitaliste, ils trouvent dans le KPD une utilité à leur art : le parti a besoin d'eux pour la confection de tracts, d'affiches et l'illustration de journaux. « Avec sa politique culturelle, le KPD déclencha de grandes forces créatrices. » se rappelle Lea Grundig. « Ainsi naquit un art de la classe ouvrière, l'art « prolétarien-révolutionnaire » avec des artistes de premier ordre, comme Becher, Brecht, Eisler, Grundig, Heartfield, E. Hoffmann, E. H. Meyer, Nagel, Querner, Renn et beaucoup d'autres. »⁷⁹⁵

S'interrogeant sur l'utilité et les fins de l'art, Hans et Lea Grundig participent au grand débat sur le réalisme qui agite l'Europe dans les années 1930. L'artiste est invité à sortir de sa tour d'ivoire⁷⁹⁶. Le 28 décembre 1926, Hans Grundig écrit à Lea Langer : « Le peintre d'hier est dépassé avec son individualisme raté »⁷⁹⁷. Quelques jours plus tard, il ajoute : « Nous devons agir

⁷⁹³ „wir gaben der Partei unsere Arbeitskraft (...). Wir dienten dem Klassenkampf...“; Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*, Berlin, Dietz Verlag, 1973, p. 227.

⁷⁹⁴ Il y avait eu des prémisses avec la fondation du "Groupe Rouge" (*Rote Gruppe*), en 1924, à Berlin. En relation avec l'Agitprop du KPD, il donna naissance à une série d'interventions, d'appels, de dessins et de gravures, d'intellectuels, d'artistes et d'écrivains (Otto Dix, Heinrich Zille, George Grosz, Erich Mühsam, Erwin Piscator, etc.) qui supportaient et défendaient les luttes de la classe ouvrière.

⁷⁹⁵ „Mit ihrer Kulturpolitik löste die KPD große schöpferische Kräfte aus. So entstand eine Kunst der Arbeiterklasse, die proletarisch-revolutionäre Kunst, mit so überragenden Künstler wie Becher, Brecht, Eisler, Grundig, Heartfield, E. Hoffmann, E. H. Meyer, Nagel, Querner, Renn und vielen anderen.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p. 26-27.

⁷⁹⁶ Pour la retranscription des débats qui se tiennent en 1936 à la Maison de la Culture à Paris, le lecteur pourra se référer à : Serge Fauchereau, *La querelle du Réalisme*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1987.

⁷⁹⁷ „der Kunstmaler von gestern mit seinem verkrachten Individualismus überholt ist.“; Hans Grundig, *Künstlerbriefe aus der Jahren 1926 bis 1957*, Rudolstadt, Greifenverlag zu Rudolstadt, 1966, p. 41.

dans la vie. »⁷⁹⁸ L'art politique se confond avec un devoir moral⁷⁹⁹. « Les conditions de l'époque devinrent nos vrais professeurs »⁸⁰⁰, écrit rétrospectivement le peintre. Face à une société en crise, les artistes doivent se positionner et révéler au grand jour la laideur et le dénuement. « La vérité vaut la peine d'être représentée », affirme encore le peintre de Dresde, « et la vérité était l'inflation, le dépouillement de tout un peuple et l'oppression de tous les hommes qui n'étaient pas disposés à accepter cela. (...) Il était nécessaire de représenter de façon concrète et réaliste les hommes de notre temps et leurs misères. »⁸⁰¹

Pour ce faire, l'œuvre se doit d'être lisible et le discours qui la sous-tend aisément identifiable. L'art traditionnel ne suffit plus ; il n'a aucun impact sur les ouvriers. Aux œuvres destinées aux expositions, Hans et Lea Grundig adjoignent des gravures qu'ils impriment au journal *La voix du peuple* (*Arbeiterstimme*) où travaille leur ami et camarade Kurt Fröhlich. Ces gravures sur lino ou sur bois sont vendues 10 ou 20 Pfennige lors des réunions du parti,⁸⁰² et utilisées comme affiches et tracts. D'ailleurs, ils répugnent, disent-ils, à vendre à des bourgeois ignorants leurs œuvres qu'ils considèrent comme l'expression de leur dure vie et de la lutte des classes.⁸⁰³ Si Lea Grundig livre des œuvres que l'on pourrait qualifier de misérabilistes, Hans Grundig n'hésite pas à verser dans la satire et son ironie mordante (*Laissez venir à moi les petits enfants / Lasset die Kindlein zu mir kommen*, 1931) [ill.74].

Marqués par la lecture d'Upton Sinclair, pour qui « tout art est propagande »⁸⁰⁴, engagés dans la vie politique, Hans et Lea Grundig, fidèles au manifeste

⁷⁹⁸ „Wir müssen aktiv im Leben stehen.“ ; *Ibid*, p. 54. (lettre du 27 janvier 1927)

⁷⁹⁹ La politisation des jeunes artistes de Dresde eut lieu majoritairement entre 1928 et 1931. Durant cette période, Rudolf Bergander, Waldo Köhler, Curt Querner, Kurt Schütze, Fritz Schulze, Eva Schulze-Knabe et Willy Wolf entrèrent au KPD. Néanmoins, Otto Griebe et Conrad Felixmüller avaient adhéré aux idéaux révolutionnaires dès 1919, sous l'impulsion de la Révolution de novembre.

⁸⁰⁰ „Die Zeit Verhältnisse w[erden] unsere wirklichen Lehrer“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 60.

⁸⁰¹ „Eines hatten wir schon längst erkannt: Die Wahrheit verlohnt sich darzustellen, und die Wahrheit war Inflation, Ausraubung eines ganzen Volkes und Unterdrückung aller der Menschen, die nicht gewillt waren, das hinzunehmen. (...) es war nötig, die Menschen unserer Zeit und ihre Nöte konkret, realistisch darzustellen.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 132.

⁸⁰² Lea Grundig, „Zeit sich zu erinnern: Anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung der Asso“, *Bildende Kunst*, n°12, 1977, p. 589. Hans Grundig parle de 20 ou 30 Pfennige: Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 209.

⁸⁰³ Voir anecdote racontée par Hans Grundig; *Ibid*, p. 200.

⁸⁰⁴ „Jede Kunst ist gleichzeitig Propaganda. Sie ist allgemein und unvermeidlich Propaganda, bisweilen unbewußte, aber sehr häufig bewußte.“; Upton Sinclair, *Die Goldne Kette oder die Sage von der Freiheit der Kunst*, Berlin, Malik-Verlag, 1928, p. 20.

d'Asso et avant tout à la théorie marxiste, conçoivent leur art comme « une arme », « l'artiste se bat[tant] contre un système en faillite pour la libération du peuple ». ⁸⁰⁵ La dictature hitlérienne instaurée, ces artistes, engagés dans le combat social depuis la fin des années 1920, optent pour la lutte. Leur arme est désormais pointée contre le nazisme. De son autoportrait réalisé en 1933, Hans Grundig dit ainsi qu'il « montre un homme qui, à l'issue d'une vie difficile, maintenant très esseulé, regarde clairement dans les yeux le nazisme meurtrier mis à nu, et le combat encore et toujours. » ⁸⁰⁶

Clandestinement, ils travaillent avec acharnement à révéler dans des œuvres percutantes la vérité sur le nouveau régime. Car, c'est pour eux qui conçoivent le communisme comme la recherche de la vérité, un sacerdoce. La représentation de la vérité est la plus haute loi de l'art, et n'est beau que ce qui peut être créé à partir de la réalité sociale. ⁸⁰⁷ Lea Grundig se souvient de la tâche qu'ils s'étaient assignés :

« On devait représenter la folie qui diffusait bêtise et aveuglement, qui prêchait la haine, et préparait le meurtre de masse le plus abominable qu'on n'ait jamais connu, et la force qui subsistait malgré la Gestapo. Pouvoir travailler, bannir l'effroyable, l'accablant dans la forme, exprimer cela et par cela devenir plus libre - c'était notre désir, notre combat quotidien (...). Le nommer correctement si bien que d'autres le reconnaissaient, dessiner son visage de meurtrier si bien que cela devenait clair pour d'autres (...) c'était notre travail durant ces années. » ⁸⁰⁸

⁸⁰⁵ „Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrotttes System!“ Cette phrase était inscrite en exergue du manifeste de l'ARBKD. Cité in : Diether Schmidt, *Manifeste Manifeste : 1905-1933. Künstlerschriften I*, Dresde, Verlag der Kunst, 1964, p. 385.

⁸⁰⁶ „Dieses Bild zeigt einen Menschen, der, aus einem schweren Leben kommend, jetzt schon sehr vereinsamt dem nackten Mordnazismus klar in das Auge sieht und ihn noch immer bekämpft.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 233.

⁸⁰⁷ Voir Lea Grundig, „Schönfarberei und Schönheit“, *Bildende Kunst*, n°3, 1955, p. 225-227; et Hans et Lea Grundig, „Schön ist, was dem Fortschritt dient. Ein Beitrag zur freien Kunstdiskussion“, *Tägliche Rundschau*, n°44, 7^{ème} année, 21 février 1951, p. 4. La conception de la beauté chez Hans et Lea Grundig est une conception morale.

⁸⁰⁸ „Man mußte den Wahnsinn, der Dummheit und Verblendung verbreitete, der Haß predigte und den bisher scheußlichsten Massenmord vorbereitete, darstellen, und die Kraft, die trotz aller Gestapo lebte. (...) Arbeiten können, das Furchtbare, Bedrückende in Form bannen, es aussprechen und dadurch freier werden – das war unsre Lust, unser täglicher Kampf, unser tägliches Sichbehaupten.“; Lea Grundig, *Gesichte und Geschichte*, Berlin, Dietz Verlag, 1961, p. 149 et 151.

Hans et Lea Grundig pensent que la condition de la chute du nazisme est la connaissance de ce dernier⁸⁰⁹, et que la création artistique est le moyen d'y parvenir. « Détruire le tissu de mensonges, rendre visible l'immense menace, cela devenait maintenant la mission la plus importante. »⁸¹⁰, déclare Hans Grundig. En 1936, Lea Grundig consacre un cycle de gravures aux pogroms, qu'elle intitule non sans ironie *Le Juif est coupable (Der Jude ist schuld)* [ill.75]. Des représentations allégoriques et puissamment expressives y côtoient des scènes de la vie ordinaire. Les deux artistes entendent dérouler un panorama complet de l'existence sous la croix gammée, du quotidien en apparence anodin aux exactions de la Gestapo (*La Gestapo était là*, gravure de 1934 [ill.76] ou *Le prisonnier (en cage)* de 1936 [ill.77]), présentant des « instantanés réalistes de la vie quotidienne de l'Allemagne hitlérienne. »⁸¹¹ Cette généralisation du reportage, revendiquée par Erwin Piscator et Bertolt Brecht, avait déjà fortement imprégné la littérature, donnant naissance à un renouvellement du réalisme chez les romanciers communistes, comme Egon Erwin Kisch, Ernst Ottwalt et Willi Bredel.

Représentants de la menace "judéo-bolchevique" que les nazis cherchent à exterminer, les artistes communistes sont les premiers persécutés⁸¹². Ils sont emprisonnés, gardés sous surveillance policière, soumis aux interrogatoires de la Gestapo et aux perquisitions⁸¹³. « Car, nous autres communistes, étions une minorité pourchassée dans une majorité corrompue par le pouvoir, la terreur et la propagande. »⁸¹⁴ écrit Lea Grundig. Ainsi, Otto Nagel, élu en 1933 président de l'Union des artistes du Reich allemand (*Reichsverband bildender Künstler*

⁸⁰⁹ Voir Hans et Lea Grundig, „Schön ist, was dem Fortschritt dient. Ein Beitrag zur freien Kunstdiskussion“, *Tägliche Rundschau*, n°44, 7^{ème} année, 21 février 1951, p. 4.

⁸¹⁰ „Das Lügengewebe zu zerreißen, die ungeheure Lebensbedrohung sichtbar zu machen, das wurde jetzt zur wichtigsten Aufgabe.“; Hans Grundig, *op. cit.*, p. 74.

⁸¹¹ Jean-Michel Palmier à propos de *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich* de Bertolt Brecht. Jean-Michel Palmier, « Réalisme ou classicisme prolétarien ? », *Les Réalismes 1919-1939*, cat. expo., Paris, Musée National d'Art Moderne, 1980, p. 452.

⁸¹² Ainsi immédiatement après la prise de pouvoir de Hitler, Eugen Hoffmann fut dénoncé et emprisonné jusqu'au mois de mai. Wilhelm Lachnit, Otto Griebel et Herbert Gute restèrent, après leur libération, sous surveillance policière. Selon Herbert Gute, des trente cinq artistes d'Asso, environ vingt furent arrêtés. Herbert Gute, « Die "Asso" in Dresden », *Dresdner Künstler der Asso*, cat. expo., Dresde, 1967, non paginé.

⁸¹³ Pour le nombre de communistes emprisonnés, voir: *Widerstand Statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, cat. expo. , Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort sur le Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p. 39.

⁸¹⁴ „Denn wir Kommunisten waren eine verfolgte Minderheit in einer von Macht, Terror und Propaganda verführten Mehrheit.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p. 80.

Deutschlands), n'occupa sa fonction que douze heures, les nazis ayant jugé cette nomination non valable.

Hans et Lea Grundig perçoivent immédiatement le changement brusque et le danger que charrie le nouveau Reich millénaire, alors que peu d'intellectuels et d'artistes jusque là ont pris au sérieux la menace nazie. Ils raconteront que, de retour chez eux après la nomination de Hitler au poste de Chancelier du Reich, ils brûlèrent et détruisirent tout ce qui aurait pu devenir dangereux, et cachèrent leurs livres du parti dans une brèche du mur, sous la fenêtre de la cuisine⁸¹⁵. Alors qu'il travaille à un tableau de grand format⁸¹⁶, Hans Grundig le recouvre chaque soir d'un dessin au fusain représentant un couple d'amoureux. Lorsque ce tableau est terminé, il en coiffe le mur en bois qui sépare la cuisine de l'atelier.⁸¹⁷ De même, pour des raisons de sécurité, il efface les textes des plaques qui avaient servi à l'impression des gravures sur lino réalisées, vers 1930, pour le KPD.⁸¹⁸ « ... Nous devons être extrêmement prudents », se souvient Hans Grundig, « car partout il y avait des dénonciations et des espions qui n'attendaient que de livrer quelqu'un à la Gestapo. »⁸¹⁹

Une fois l'Asso dissoute, il rejoint l'Association de Dresde pour l'art (*Dresdne Kunstgenossenschaft*), pourtant plutôt conservatrice⁸²⁰, et participe aux expositions annuelles jusqu'en 1935⁸²¹. La même année, il présente des paysages à l'Exposition d'art saxon (*Sächsische Kunstausstellung*).⁸²² Toutefois, le 25 avril 1936, il est exclu de la Chambre de la culture du Reich, comme le mentionne une lettre du 13 mars 1937 adressée au bureau de l'aide sociale⁸²³. Son tableau, *Enfant avec le bras cassé* (*Knabe mit gebrochenem Arm*) [ill.78], est accroché aux cimaises de la désormais célèbre exposition « *Art dégénéré* »

⁸¹⁵ *Ibid*, p. 139.

⁸¹⁶ Il s'agit de *Carnaval*.

⁸¹⁷ Voir Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 247.

⁸¹⁸ Raconté par Lea Grundig in: „Zeit sich zu erinnern: Abläblich des 50. Jahrestages der Gründung der Asso“, *Bildende Kunst*, n°12, 1977, p. 589.

⁸¹⁹ „... daß wir äußerst vorsichtig sein mußten, denn überall gab es Denunzianten und Spitzel, die nur darauf warteten, jemanden der Gestapo auszuliefern.“; *Ibid*, p. 277.

⁸²⁰ En 1932, les nationaux-socialistes avaient protesté contre l'attribution d'un prix de la ville de Dresde au peintre juif Miron Sima et le sculpteur nazi Adolf Liebermann avait été nommé président de l'association.

⁸²¹ Dans son autobiographie, Hans Grundig date de 1933 sa dernière exposition. Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p. 233.

⁸²² D'après Günter Feist, *Hans Grundig*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1979, p. 56.

⁸²³ Lettre inédite conservée dans les archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, Boîte n°V/2.22 046.

de Munich le 19 juillet 1937⁸²⁴. Un autre tableau, aujourd'hui disparu, *Mère à l'enfant (Mutter mit Kind)*, est également montré lors de certaines stations de cette exposition itinérante⁸²⁵, et est même reproduit dans le guide de visite qui l'accompagne à partir de 1938 [ill.79]. Du reste, la judaïcité de Lea Grundig, place le couple sous le coup des lois raciales de Nuremberg.

Le 2 mai 1938, Lea et Hans Grundig sont arrêtés par la Gestapo : ils sont accusés d'avoir hébergé un membre de la direction du parti communiste à Prague, Hans Dankner, venu organiser le transport en Allemagne d'écrivains illégaux⁸²⁶. Emprisonnés, ils subissent ce que beaucoup d'autres ont enduré et raconté. Ils font l'expérience de l'extrême solitude. Hans Grundig raconte ainsi comment il s'est confectionné un jeu d'échecs avec du papier toilette et de l'eau. Pareil au *Joueur d'échecs* de Stefan Zweig, il joue contre lui-même. « ... je jouais maintenant Hans contre Hans, des heures durant et toujours dans de nouvelles variantes. »⁸²⁷ L'année suivante, libéré après six mois de détention, le peintre est soumis à un odieux chantage. S'il accepte de divorcer de sa femme juive, cette dernière sera libérée et pourra émigrer⁸²⁸. En décembre 1939, Lea Grundig est libérée et le 3 janvier 1940, le lendemain du départ de sa femme pour la Palestine, Hans Grundig est arrêté et déporté au camp de Sachsenhausen. Le 9 juillet, le divorce est prononcé.

3.2 Une moisson d'honneurs

Le 16 janvier 1946, le *Sächsische Volkszeitung* annonce à la population le retour de Hans Grundig à Dresde, révèle son destin sous le Troisième Reich et sa conception de la mission de l'art pour la construction de l'avenir.

⁸²⁴ En septembre 1933 déjà, ce tableau avait été exhibé à la manifestation organisée à Dresde par Richard Müller et Walther Gasch et intitulée « Reflets du déclin dans l'art » (*Spielgelbilder des Verfalls in der Kunst*), une des premières expositions de diffamation.

⁸²⁵ De février 1938 à avril 1941, l'exposition est montée à Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Hambourg, Francfort sur le Main, Vienne, Salzburg, Stettin et Halle.

⁸²⁶ Hans Dankner est logé chez Kurt Junghanns, un ami de Hans et Lea Grundig et un architecte qui avait adhéré au parti communiste en 1933 et qui vit chez son père, dans une riche maison, un lieu qui n'intéresserait pas la Gestapo. Voir, Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*, Berlin, Dietz Verlag, 1973, p. 290.

⁸²⁷ „nun spielte ich Hans kontra Hans stundenlang und in immer neuen Varianten.“; *Ibid*, p. 298.

⁸²⁸ Contrairement à ce que l'on peut croire, forcer les sujets indésirables à quitter l'Allemagne était une pratique répandue. Cf. Barbara Distel, “Die letzte ernste Warnung vor der Vernichtung”: Zur Verschleppung der "Aktionsjuden" in die Konzentrationslager nach dem 9. November 1938”, *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, n°11, 1998, p. 985-990.

Emprisonné dans un camp de concentration, il avait été ensuite envoyé sur le front de l'Est où il avait réussi à passer à l'Armée rouge. C'est un homme préparé à ses nouvelles tâches, grâce aux bons soins de l'administration soviétique - il avait suivi un stage à l'école du KPD à Schodn'a-Nagornoje près de Moscou de septembre à décembre 1945 -, qui rentre de Russie en Allemagne. Cet article témoigne de l'importance que l'on veut désormais accorder à l'artiste.

En 1946, Lea Grundig, quant à elle, est toujours en Palestine où elle avait été forcée à émigrer. Elle mettra près de dix ans à rentrer à Dresde. Les difficultés à obtenir papiers et autorisations, ainsi que l'histoire mouvementée de la Palestine à cette époque, retardent son départ, comme en témoigne la longue correspondance qu'elle entretient avec son mari. Il lui faudra deux ans et demi de démarches et de patience pour arriver à revenir en Allemagne. Le 12 février 1949, le *Sächsische Zeitung*, dans un article intitulé « Rencontre avec Leah (*sic*) Grundig », exprime sa joie de revoir à Dresde l'artiste dont, affirment-ils, on a besoin⁸²⁹. Dès l'année de son retour, elle prend part au comité de direction de la *Deuxième exposition d'art allemand (2. Deutsche Kunstausstellung)*, organisée par la ville de Dresde et le gouvernement du Land. Elle est nommée, un an plus tard, professeur à l'École supérieure des arts plastiques ouverte depuis 1947. Il faut dire que les nombreux efforts de Hans Grundig pour montrer l'œuvre de sa femme avaient préparé le terrain pour son retour⁸³⁰. Hans Grundig, qui est aussi professeur de la classe de peinture, a été déchargé en 1948 de sa fonction de directeur que son état de santé, aggravé par quatre années passées en camp de concentration lui interdisait de conserver. Durant l'été 1950, ils participent tous les deux à un séminaire dont Herbert Gute assure la direction, et qui a pour mission de prêcher le Réalisme socialiste auprès de la nouvelle Association des artistes allemands. Il s'agit en fait de soumettre les artistes présents à un travail systématique de persuasion⁸³¹, pour ne pas dire de propagande. Les archives du

⁸²⁹ „Widersehen mit Leah Grundig“, *Sächsische Zeitung*, 12 février 1949. Cité par Andrea Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Reimer, 1999, p. 91. Il est intéressant de noter ici que Lea a été orthographié sous sa forme hébraïque.

⁸³⁰ Voir par exemple, Werner Dopp, « Kunstwerke gegen den Krieg », *Bildende Kunst*, 3. 1949, p. 211-212.

⁸³¹ Ce séminaire se tient du 22 août au 6 septembre 1950. Pour plus de renseignements sur celui-ci, le lecteur pourra se référer à l'ouvrage de Bernd Lindner, *Verstellter, offener Blick: eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1998, p. 98.

peintre conservées à l'Académie des Beaux-arts (*Akademie der Künste*) de Berlin témoignent de sa réputation et de sa position privilégiée dans les mondes de l'art de l'Allemagne de l'Est. Nombreuses sont en effet les personnes qui s'adressent à lui pour lui demander assistance et protection. Fort de son nouveau statut, il cherche à venir en aide à ses anciens camarades, comme le prouve par exemple la lettre de soutien qu'il écrit en faveur d'Eva Schulze-Knabe⁸³². Hans et Lea Grundig semblent en effet occuper le devant de la scène. Dans la grande revue d'art du pays, *Bildende Kunst*, il est fait mensuellement mention de leurs noms, que ce soit au travers d'articles qui leur sont dédiés, de comptes-rendus d'exposition, ou d'articles plus généraux sur l'état de l'art. Dès la première phrase de l'article que le *Sächsische Zeitung* consacre le 19 février 1951 à son cinquantième anniversaire, Hans Grundig est gratifié d'appartenir « aux meilleurs de sa génération »⁸³³. Ailleurs, on parle du « célèbre peintre de Dresde »⁸³⁴. Dans le journal *La nouvelle Allemagne (Neues Deutschland)*, les œuvres des deux artistes sont souvent exploitées à la seule fin d'illustrer des articles, démontrant ainsi leur exemplarité. Il est même demandé aux écoliers de rédiger des compositions à partir de leurs œuvres⁸³⁵. Par ailleurs, Hans Grundig et, particulièrement, Lea publient régulièrement des articles dans la revue. Lea Grundig se révèle théoricienne, et fait régulièrement part de ses idées en matière d'art et de culture dans des conférences et publications. Pour la nouvelle Allemagne socialiste, leurs œuvres témoignent du martyre des communistes sous la dictature nazie ; elles sont érigées en paradigme de la lutte communiste antifasciste. Le terme de résistance (*Widerstand*) revient d'ailleurs constamment dans les expositions et les publications qui leur sont consacrées.

3.3 Un art de nouveau "dégénéré"

Pour autant, les deux artistes ne sont pas épargnés par la campagne contre le formalisme dans l'art. Dans les deux articles publiés par N. Orlow en janvier

⁸³² Lettre inédite du 28 avril 1948 conservées dans les archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, V/2.22 046.

⁸³³ „zu den Besten seiner Generation“; „Hans Grundig: Zum 50. Geburtstag des Dresdner Künstler am 19. Februar“, *Sächsische Zeitung*, 19 février 1951.

⁸³⁴ Coupure de journal non datée (avant 1958) archivée par Hans et Lea Grundig dans un album photo. Archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, Fotoalbum n°4.

⁸³⁵ Voir les devoirs d'écoliers datés d'avril 1962 et conservés dans les archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, Fotoalbum n°330, 331 et 333.

1951 dans le *Tägliche Rundschau*⁸³⁶, leur travail artistique est nommé et publiquement attaqué. Une gravure de Lea Grundig⁸³⁷ est reproduite pour illustrer le paragraphe intitulé « La crise de *l'horrible* ». L'auteur accuse un certain nombre d'artistes de représenter les hommes comme des monstres répugnants. Cette « crise » qu'il associe à la décadence occidentale, lui semble caractéristique de l'art contemporain. Usant d'un vocabulaire aux nauséabondes exhalaisons, Orlow explique que si la dégénérescence existe bel et bien dans la réalité, prendre celle-ci comme modèle est anti-esthétique, et ne correspond pas à la nouvelle société. Même Käthe Kollwitz, le modèle des artistes qu'il incrimine, est dénigrée, elle qui ne voyait dans les ouvriers que la partie souffrante du peuple. De nouveau, le 14 mars, un article de Joachim Uhlitzsch consacré à la situation artistique à Dresde⁸³⁸, jette l'anathème sur les œuvres du couple, qualifiées de négatives. L'auteur va même jusqu'à affirmer que la planche reproduite par Orlow, issue du cycle de gravures *Plus jamais ! (Niemals wieder !)* [ill.80] réalisée en exil et consacrée à la tragédie de la dictature hitlérienne et de la Seconde Guerre mondiale, n'exprime pas la réalité de l'époque, et qu'elle est une fausse représentation. Néanmoins, conclut-il, il semblerait que Hans et Lea Grundig prennent désormais le chemin du réalisme. Des expositions aussi les artistes sont écartés. Le tableau que Hans Grundig a envoyé en 1956 pour l'exposition annuelle de l'Académie est refusé⁸³⁹.

Dans un article publié en 1958, Günter Feist reproche au symbolisme de Hans Grundig d'être difficilement compréhensible par tous.⁸⁴⁰ Coder ses tableaux est hasardeux, même si l'époque de la dictature rendait cela nécessaire. Pour l'historien de l'art, il faut avoir lu l'autobiographie du peintre pour comprendre *Le Combat des ours et des loups (Kampf der Bären und Wölfe)* [ill.81], une huile sur bois peinte en 1938 par Hans Grundig⁸⁴¹.

Hans et Lea Grundig réagissent avec virulence aux attaques d'Orlow, dans un article publié le 21 février 1951 dans le même *Tägliche Rundschau* et intitulé :

⁸³⁶ N. Orlow, „Wege und Irrwege der modernen Kunst“, *Tägliche Rundschau*, n°17 et 18, 7^{ème} année, 20 et 21 janvier 1951, p. 4.

⁸³⁷ C'est une des planches du cycle réalisé en exil (1945) et intitulé *Plus jamais ! (Niemals wieder!)*.

⁸³⁸ Joachim Uhlitzsch, „Die Situation der bildenden Kunst in Dresden“, *Tägliche Rundschau*, n°62, 7^{ème} année, 14 mars 1951, p. 4.

⁸³⁹ Archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste, V/2.22 046.

⁸⁴⁰ Günter Feist, „Hans Grundig – Lea Grundig: Der Weg zweier Künstler und Kämpfer“, *Bildende Kunst*, n°9, 1958, p. 590.

⁸⁴¹ Voir *infra* p.308-311.

« Est beau ce qui sert le progrès » („*Schön ist, was dem Fortschritt dient*“) ⁸⁴². Les deux artistes plaident pour une beauté synonyme de vérité sociale, et non pas conforme aux critères classiques, ou autrefois défendus par le fascisme hitlérien. L'art soviétique leur a enseigné le réalisme impitoyable, la représentation de la vérité dans ce qu'elle a de plus dur ; c'est ce qu'ils ont inlassablement cherché à faire. Enfin, ils réaffirment leur volonté inébranlable de participer à la création de ce nouveau monde, en tant qu'artistes mais aussi en tant que travailleurs parmi les travailleurs. Dans un article publié en 1955, Lea Grundig assure de nouveau que « la beauté ne doit pas être séparée de la vérité, pas plus qu'elle ne doit l'être de la réalité. » ⁸⁴³ Ainsi, entre 1933 et 1945, la beauté ne pouvait résider que dans la lutte contre le nazisme. Pour l'artiste théoricienne, la beauté est avant tout morale, indissociable de la justice, du travail et l'honnêteté. Si Hans et Lea Grundig ne cessent de décrire leur art comme une arme, c'est en partie pour contrer les accusations de formalisme et justifier les choix formels qu'ils avaient opérés. En 1978 encore, Lea Grundig publiera *Sur Hans Grundig et l'art de faire des tableaux (Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens)* ⁸⁴⁴ dont l'argumentation tient beaucoup de la défense. Elle y fait valoir l'importance de l'élaboration formelle d'une œuvre sans laquelle aucun message efficace ne saurait être délivré. Le recours au fantastique dans les œuvres de Hans Grundig entre 1933 et 1945, était ainsi le moyen le plus efficace de retranscrire la réalité d'une époque qui semblait dans la folie. « L'imagination », écrit-elle, « était ainsi pour Hans, le moyen artistique approprié pour rendre visible l'effroi et la menace inconcevables qui se préparaient. Cela servait uniquement à la connaissance de la réalité. » ⁸⁴⁵ Habile et zélée marxiste, Lea Grundig défend l'œuvre de son mari en en faisant le produit des conditions politiques, sociales et économiques. Plutôt que de faire un art compréhensible par tous, Hans et Lea Grundig militent pour l'éducation artistique du peuple. Lea Grundig rédige ici un véritable plaidoyer pour Hans Grundig et son œuvre, vantant les mérites

⁸⁴² Hans et Lea Grundig, „Schön ist, was dem Fortschritt dient. Ein Beitrag zur freien Kunstdiskussion von Lea und Hans Grundig Dresden“, *Tägliche Rundschau*, n°44, 7^{ème} année, 21 février 1951, p. 4.

⁸⁴³ „Die Schönheit ist von der Wahrheit nicht zu trennen, ebensowenig wie sie von der Wirklichkeit zu trennen ist.“; Lea Grundig, „Schönfarberei und Schönheit“, *Bildende Kunst*, n°3, 1955, p. 226.

⁸⁴⁴ Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978.

⁸⁴⁵ „So war die Phantastische für Hans das geeignete künstlerische Mittel, um das unfaßbar Furchtbare, Drohende, das sich vorbereitete, sichtbar zu machen. Es diente ausschließlich der Erkenntnis der Wirklichkeit.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p. 74.

de l'homme, son intégrité morale et sa participation active à la construction du nouvel Etat socialiste.

Pas plus que les allégories peintes sous le nazisme, l'art « prolétarien-révolutionnaire » ne rencontre d'assentiment dans les débats qui opposent le formalisme au réalisme. Les œuvres de la fin des années 1920 et du début des années 1930 sont écartées comme elles l'avaient déjà été douze ans durant. Pourtant, comme il l'exprime dans une lettre à Gertrud Classen le 29 octobre 1949, ce serait pour Hans Grundig « une des missions des responsables politiques de la culture que d'acquérir pour le futur, dans nos collections, certaines œuvres qui représentaient l'époque du fascisme - on compte d'ailleurs à cet égard toute une série d'artistes de valeur : Eva Schulze-Knabe et Fritz Schulze, Eugen Hoffmann et d'autres. Mais, bien peu au bout du compte au regard de la masse des artistes allemands. »⁸⁴⁶ Cependant, conclut-il, aucune de ces œuvres ne figure dans les collections publiques, comme pour nier le passé. « Il n'y pas trace des années effroyables de la décadence »⁸⁴⁷, écrit-il dès 1946 à sa femme, s'insurgeant dans le même temps contre l'Etat socialiste, acquéreur d'œuvres auprès d'individus bien en cour sous le nazisme⁸⁴⁸. Prêchant pour une réhabilitation des artistes persécutés sous le Troisième Reich, Hans Grundig est persuadé que reprendre le fil de l'art là où il s'était arrêté en 1933, en ignorant les œuvres réalisées sous le nazisme, serait une erreur. Dans une lettre à la SED, datée du 5 novembre 1954, il affirme qu'il est fallacieux de se tourner exclusivement vers l'art réaliste du XIX^{ème} siècle, et de rejeter et le réalisme critique des années 1920, et l'art de résistance contre le nazisme, qui ont une place légitime dans l'héritage culturel de la RDA.⁸⁴⁹

Tout en ne niant pas la validité des débats officiels sur le formalisme, Lea Grundig tente une nouvelle définition du réalisme socialiste : seule compte la lisibilité de l'œuvre ; tous styles et formes artistiques peuvent être mobilisés pour y parvenir⁸⁵⁰.

⁸⁴⁶ „*doch eine der Aufgaben unserer Kulturpolitiker, in unseren Sammlungen diejenigen Werke für die weitere Zukunft zu erwerben, die die Zeit des Faschismus kritisch zu Darstellungen brachten – da gibt es immerhin eine ganze Reihe tüchtiger Künstler: Eva Schulze-Knabe und Fritz Schulze, Eugen Hoffmann und anderer, freilich wenig genug, gemessen an der großen Zahl deutscher Künstler.*“; Cité d'après Stephan Weber, *op. cit.*, p. 69.

⁸⁴⁷ „*die furchtbaren Jahre des Niedergangs spiegeln sich nicht.*“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p. 93. Lettre datée de fin mars 1946.

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ Lettre citée en note par Stephan Weber, *op. cit.*, note 229, p. 65.

⁸⁵⁰ Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p. 133.

« Artistes ! », s'exclame-t-elle en 1957, « peignez comme vous voulez, exprimez-vous librement - mais une chose reste absolument nécessaire : le contenu est la vérité objective, et la forme doit incarner cette vérité objective à travers l'écriture personnelle d'un homme libre - vraiment dans chaque trait -. Si chacun donne le meilleur de ce qu'il peut donner, sans être un perroquet, alors s'épanouira un art réaliste, créé pour des hommes avec qui l'artiste est toujours lié dans la société humaine. »⁸⁵¹

Toutefois, si l'engagement des deux artistes ne les aveugle pas s'agissant des égarements de la politique culturelle, s'ils protestent publiquement contre les excès du débat sur le formalisme, cela n'entame en rien leur fidélité à l'appareil étatique de la RDA. Leurs autobiographies ne disent pas un mot sur les débats politico-culturels des débuts de l'Etat socialiste, ni sur l'isolement croissant de Hans Grundig pendant la querelle du formalisme, ni encore de la dispute avec Mart Stam, son successeur à la direction de l'Ecole supérieure⁸⁵², à propos de l'orientation future de l'école. Les côtés négatifs de la nouvelle Allemagne ne sont pas non plus abordés. Il faut dire que l'appareil coercitif de la République démocratique veillait scrupuleusement à ce qu'aucune critique n'apparaisse publiquement.

3.4 De nouveaux hommages

À partir de 1958, au moment où l'Allemagne de l'Est commence à se tourner vers son passé, inaugure des mémoriaux dans les camps de concentration⁸⁵³ et rend hommage aux victimes du nazisme, le regard que l'on pose sur Hans et Lea Grundig change, une manière aussi de leur signifier qu'ils appartiennent désormais au passé. De cette époque datent les premiers hommages publics rendus aux deux artistes, et à Hans Grundig en particulier. L'autobiographie

⁸⁵¹ Lea Grundig, „Zur Frage des Modernen“, *Bildende Kunst*, n°2, 1957, p. 130.

⁸⁵² L'architecte hollandais Mark Stam voulait réunir l'Ecole supérieure des arts industriels (*Hochschule für Werkkunst*) et l'Ecole supérieure des arts plastiques de Dresde, en un seul établissement sous le primat de l'architecture. Cette décision provoque la résistance massive des anciens représentants d'Asso, autour de Hans et Lea Grundig, Wilhelm Lachnit et Eugen Hoffmann.

⁸⁵³ Est ainsi inauguré le 14 septembre 1958 le « Mémorial national de l'exhortation et du souvenir de Buchenwald ».

que ce dernier publie à la fin des années 1950, obtient un grand succès populaire en RDA. Le livre connaît six éditions de 1957 à 1960, la quatorzième paraissant encore en 1986. « Ainsi, il faut lire ce livre. Il en vaut la peine. »⁸⁵⁴, conclut Kurt Liebmann à la fin du long compte-rendu qu'il consacre à l'ouvrage dans *Das Blatt*. Parmi les nombreux souvenirs de combattants antifascistes parus en RDA, ceux du peintre tiennent une place prépondérante⁸⁵⁵. Ils font même l'objet de traductions en langues étrangères : en Union soviétique et en Roumanie en 1963, en Pologne en 1965, et en Hongrie en 1978. Pour ses mémoires, le Prix Heinrich Mann de l'Académie des Beaux-arts lui est décerné. En octobre 1958, alors qu'il a succombé un mois plus tôt à la tuberculose, il reçoit à titre posthume le Prix National qui est également remis à Lea Grundig. Un grand nombre de décorations lui sont en outre attribuées pour récompenser son combat dans la résistance antifasciste. En 1961, Lea Grundig est admise à l'Académie allemande des arts, devenant la première femme à siéger dans la section "arts plastiques"⁸⁵⁶. Trois ans plus tard, elle est élue présidente de l'Association des artistes allemands de RDA, et en 1970 présidente d'honneur. À partir de 1967, elle entame une carrière dans l'administration qui la mènera au Comité central de la SED. En 1972, elle est nommée Docteur *honoris causa*.

L'année de sa mort, Hans Grundig peut enfin voir ce qu'il a depuis longtemps appelé de ses vœux : la première grande rétrospective de son œuvre et de celle de sa femme à l'Albertinum à Dresde, et au Pavillon berlinois de l'art. En même temps, paraît la première monographie consacrée aux deux artistes. Le 17 février 1958, Hans Grundig avait reçu une dernière proposition de commandes⁸⁵⁷. En 1959, une exposition au Musée Pouchkine à Moscou, et à l'Ermitage à Leningrad consacre le célèbre couple. Dans le compte-rendu qui paraît le 8 mai 1959 dans *Neues Deutschland*, on mentionne 100 000 visiteurs en un mois à Leningrad. De même, Lea Grundig évoque, dans une lettre à Alexander Abusch, ministre de la culture de la RDA, la prolongation de

⁸⁵⁴ C'est nous qui soulignons. Kurt Liebmann, "Die Geschichte einer kämpferischen Künstlergemeinschaft", *Das Blatt*, 1957, n°9.

⁸⁵⁵ Stephan Weber, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁵⁶ Andreas Schätzke, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Reimer, 1999, p. 99.

⁸⁵⁷ Voir lettre du Fonds culturel de la RDA. Section Art (*Kulturfonds der DDR. Abt. Kunst*) adressée au Professeur Hans Grundig, le 17 février 1958. Archives de l'Akademie der Künste, Berlin, boîte n° V/2. 22. 046.

l'exposition en raison du succès rencontré⁸⁵⁸. Otto Dix connaît à la même époque un destin similaire.

L'Allemagne socialiste a besoin de se doter d'un patrimoine national. Hans et Lea Grundig sont érigés en maîtres et fondateurs de l'art du nouvel Etat, eux qui avaient peint le prolétariat dans les années 1920, avaient lutté activement au sein du parti communiste et s'étaient révélés des antifascistes convaincus. Le peintre et sa femme sont constamment cités comme les exemples paradigmatiques de l'art allemand socialiste. On organise même en 1967 une campagne pour rechercher les tableaux disparus de Hans Grundig. À Dresde, deux rues leur sont dédiées.

Alors que l'on exhorte l'artiste à sortir de sa tour d'ivoire, et l'art à recevoir sa substance des travailleurs, Hans Grundig, l'apprenti peintre décorateur, celui qui a connu la misère la plus profonde sous la dictature, la souffrance au camp de Sachsenhausen partagée avec des camarades issus de tous les milieux, apparaît comme un modèle : il a vécu de l'intérieur la vie du peuple. Dans les écrits qui paraissent en Allemagne de l'Est, on insiste d'ailleurs systématiquement, en y mettant le pathos nécessaire, sur l'extraction prolétaire du peintre. « La jeunesse était travail, pauvreté et misère (...) »⁸⁵⁹, écrit Erhard Frommhold, premier exégète de l'œuvre du peintre. Usant d'un discours réducteur et falsifié, ces auteurs font du père de Hans Grundig un prolétaire nécessiteux, alors que celui-ci était un artisan qui possédait en réalité une entreprise et sa propre maison. Comme en témoigne son autobiographie, si la vie de la famille n'était pas opulente, Hans Grundig mena jusqu'à son entrée dans le monde des adultes une vie insouciant. La critique, de son côté, construit une véritable hagiographie du jeune Grundig, mobilisant toute une rhétorique de l'exaltation et de l'héroïsme. Les formules emphatiques abondent, telle celle d'Erhard Frommhold écrivant : « Hans Grundig était jadis un rêveur dans une blouse de peintre en bâtiment qui imaginait devant les murs nus des procédés à même de représenter ses idéaux. »⁸⁶⁰ Ces formules chocs visent à faire du peintre un être exceptionnel et l'insistance sur sa jeunesse prétendument indigente à le qualifier d'« artiste prolétaire », représentant le prolétariat tout autant qu'en faisant partie, à lui

⁸⁵⁸ Lettre du 27 avril 1959 traduite en annexe p.140-146.

⁸⁵⁹ „Die Jugend war Arbeit, Not und Elend...“; Erhard Frommhold, *Hans und Lea Grundig*, Dresde, Verlag der Kunst, 1958, p. 12.

⁸⁶⁰ „Hans Grundig war damals ein Träumer im Malerkittel, der sich vor den nackten Wänden Vorgänge ausdachte, die seine Ideale vorstellten.“; *Ibid*, p. 14.

assurer enfin une légitimité. Son appartenance à Asso n'est pas non plus étrangère à cette réputation. On assiste à ce que Jérôme Bazin nomme une « prolétarisation de la biographie »⁸⁶¹.

Dans cette apologie, on va insister sur la permanence du réalisme chez Hans et Lea Grundig, faisant de ces derniers des figures de référence pour le nouvel art socialiste, celui-là même que le régime soviétique, puis la SED, tentent d'imposer. Kurt Liebmann dit ainsi de l'exposition des deux artistes organisée en 1958, qu'elle est une contribution à la tradition de l'art socialiste en Allemagne⁸⁶². Les critiques mettent en relief la valeur descriptive des images réalisées dans les années 1920, leur capacité à révéler la vérité, et la lisibilité d'œuvres à message réalisées sous le nazisme. Ils en font une lecture univoque, les transformant en images de propagande, à l'aide d'une grille de lecture marxiste. Ainsi, le cycle *Des animaux et des hommes*, fable animalière gravée par Hans Grundig entre 1933 et 1938 [ill.82], est lu selon une voie interprétative unique. Chaque animal y devient un symbole clairement défini, et les œuvres, les messages explicites d'un agitateur politique. Pour Lothar Lang, le symbolisme du *Reich millénaire*⁸⁶³ [ill.83] est univoque, lisible, vecteur d'un discours historique concret⁸⁶⁴. Hans Grundig est compris comme un reporter de la misère sociale, de la condition de l'ouvrier, et ses œuvres comme des documents sociaux, ainsi que l'écrit Liselotte Zinserling en 1962⁸⁶⁵. Les images sont interprétées dans leur seule relation à l'époque de leur genèse, comme un témoignage d'un pan de l'histoire allemande. Pour Wolfgang Hütt, Lea Grundig est « la chroniqueuse de son (...) époque »⁸⁶⁶.

Hans Grundig est sans cesse désigné comme l'un des grands représentants de l'art socialiste allemand. Dans un texte rédigé pour le catalogue d'une exposition en 1962, Liselotte Zinserling le présente, en introduction et en conclusion, comme un peintre socialiste et un créateur occupant une place significative au sein du développement de l'art allemand socialiste et, pour

⁸⁶¹ Jérôme Bazin, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶² Kurt Liebmann, „Zwei Künstler im Klassenkampf. Zur Dresdner Ausstellung des Gesamtwerkes von Lea und Hans Grundig“, *Neues Deutschland*, n°40, 13^{ème} année, 15 février 1958, supplément n°7, p. 2.

⁸⁶³ Voir *infra* p.383-387.

⁸⁶⁴ Lothar Lang, „Lea und Hans Grundig – Künstler des sozialistischen Realismus“, *Die Weltbühne*, n°23, 13^{ème} année, 4 juin 1958, p. 726.

⁸⁶⁵ Liselotte Zinserling, *Hans Grundig : Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik*, cat. expo., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Nationalgalerie, 1962, non paginé (p. 12).

⁸⁶⁶ „Chronistin ihrer (...) Gegenwart“; Wolfgang Hütt, « Das zeitlos Zeitbezogene, die Poesie, das Malerische und die Bildfindung im Werk von Lea Grundig », *Bildende Kunst*, n°4, 1967, p. 185.

cette raison, méritant respect et estime⁸⁶⁷. Le jugement de qualité prend pour fondement l'idéologie et non la valeur plastique. De toute façon, les considérations sur les caractéristiques formelles des œuvres sont toujours cernées par un vocabulaire qui doit beaucoup au dogme du Réalisme socialiste. Ainsi, des termes comme « réalité sociale » sont souvent employés pour analyser les tableaux. Erhard Frommhold parle d'"idéologie" pour qualifier la pensée et l'œuvre de Hans et Lea Grundig. De fait, comme l'explique Martin Damus dans son ouvrage consacré à la peinture en RDA, « les fonctionnaires qui écrivent, observ[ent] les formes et les couleurs, la composition, le travail pictural et graphique, uniquement du point de vue fonctionnel. »⁸⁶⁸ Tous les textes débutent par une glorification de la position de Hans Grundig comme saint patron des peintres socialistes ; il devient le type auquel doit se référer la nouvelle génération d'artistes formée en RDA. Günter Feist, dans un article paru dans *Bildende Kunst* en 1958, compare le couple Grundig au « nouveau type d'artiste qui a lié sa vie et sa création à la classe ouvrière et à son parti »⁸⁶⁹. Ils sont un exemple à suivre. Dans cette perspective, le discours insiste sur la personnalité et l'attitude des artistes en tant qu'individus exemplaires. Hans Grundig est ainsi décrit comme un être exceptionnel. Bernhard Nowak, dans un article publié en 1969 dans *Bildende Kunst*, parle de « l'homme superbe »⁸⁷⁰, et Alexander Dymshitz loue la « vitalité étonnante » et la « passion »⁸⁷¹ du peintre allemand. Morale et intègre, l'œuvre l'est tout autant que son créateur. Pour Bernhard Wächter, « leurs œuvres [celles de Lea et Hans Grundig] nées à Dresde sous la menace constante (...) ont presque à elles seules - on peut le dire - sauvé l'honneur des artistes allemands qui créèrent en Allemagne sous le fascisme. »⁸⁷² C'est en tant qu'ils incarnent un combat, et à l'exclusion de toute autre qualité, que les tableaux et gravures

⁸⁶⁷ Liselotte Zinserling, *op. cit.*, non paginé (p. 9 et 17).

⁸⁶⁸ „Formale und farbliche Gestaltung, Komposition, malerische und zeichnerische Durscharbeitung betrachteten die schreibenden Funktionäre ausschließlich unter funktionellen Gesichtspunkten“; Martin Damus, *Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991, p. 102.

⁸⁶⁹ „eines neuen Künstlertyps, der sein Leben und sein Schaffen mit der Arbeiterklasse und ihrer Partei verbunden hat.“; Günter Feist, „Hans Grundig – Lea Grundig: Der Weg zweier Künstler und Kämpfer“, *Bildende Kunst*, n°9, 1958, p. 587.

⁸⁷⁰ Bernhard Nowak, „Buchbesprechungen. "... Dein Hans"“, *Bildende Kunst*, n°2, 1969, p. 105.

⁸⁷¹ Alexander Dymshitz, „Meine Begegnung mit Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n°5, 1965, p. 268.

⁸⁷² „Ihre (...) in Dresden unter ständiger Bedrohung entstandenen Werke, von denen noch die Rede sein wird, haben fast allein – das darf man sagen – die Ehre der in Deutschland unter dem Faschismus schaffenden deutschen Künstler gerettet.“; Bernhard Wächter, „Vorwort“, *Künstlerbriefe aus der Jahren 1926 bis 1957*, Rudolstadt, Greifenverlag zu Rudolstadt, 1966, p. 8.

produits sous le nazisme sont reçus⁸⁷³. À propos de Hans Grundig, Gerhard Rudolf Meyer écrit, dans l'introduction au catalogue d'une exposition de 1962 : « Sa création devient une unique déclaration de combat contre les forces fascistes naissantes dans la République de Weimar, et contre l'Etat de Hitler lui-même. »⁸⁷⁴

Il est clair que c'est plus l'attitude de l'homme et de la femme, en particulier sous le fascisme, que les qualités plastiques de leur art qui intéresse les institutions et la presse spécialisée de RDA. « Trop souvent, Hans Grundig fut cité en RDA uniquement comme une instance morale inattaquable, comme un exemple lumineux de la résistance antifasciste, et son œuvre observée prioritairement comme une preuve de cette attitude exemplaire. »⁸⁷⁵ Ce qui contrariait cette thèse fut mis entre parenthèses, résume Stephan Weber en 2001, à l'occasion du centenaire de la naissance du peintre. Hans Grundig est loué comme une figure du passé, un modèle, plus moral qu'artistique. Quant à Lea Grundig, ses activités politiques, ses écrits théoriques et sans doute aussi son parcours la préservent de la patrimonialisation.

Alors que les expositions se multiplient⁸⁷⁶, que les articles abondent dans la presse, les deux artistes n'en sont pas moins la cible de critiques, et même d'une cabale, à en croire les dires de Lea Grundig. En 1959, dans une lettre au ministre de la culture Alexander Abusch, elle se plaint d'une véritable campagne de dénigrement organisée contre elle par les membres de l'École supérieure des arts plastiques, les accusant d'avoir profité de son départ pour la Russie pour saper son autorité. Alors qu'elle est partie préparer les expositions qui doivent s'ouvrir à Leningrad, puis à Moscou, la direction de l'école se plaint auprès du parti : Lea Grundig a abandonné sa classe. Elle est partie sans prévenir, ni préparer son remplacement. L'artiste crie à la calomnie et sollicite le ministre. Elle parle d'une « diffamation de [son] travail »⁸⁷⁷, et

⁸⁷³ Voir par exemple Kurt Junghanns, „Lea Grundig und der Faschismus: zum 50. Geburtstag der Künstlerin“, *Bildende Kunst*, n°1, 1956, p. 193.

⁸⁷⁴ „*Sein Schaffen wurde zu einer einzigen Kampfansage sowohl gegen die in der Weimarer Republik aufkommenden faschistischen Kräfte als auch gegen den Hitler-Staat selbst.*“; Gerhard Rudolf Meyer in: *Hans Grundig : Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik*, cat. expo., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Nationalgalerie, 1962, non paginé.

⁸⁷⁵ „*Allzuoft wurde Hans Grundig in der DDR lediglich als eine unangreifbare moralische Instanz, als ein leuchtendes Beispiel für antifaschistischen Widerstand zitiert und sein Werk vorrangig nur als Beleg für diese vorbildliche Haltung betrachtet.*“; Stephan Weber, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁷⁶ Dans les années 1950, 1960 et 1970, le nombre d'expositions consacrées aux deux artistes dans le Bloc de l'Est s'accroît fortement.

⁸⁷⁷ „*Diffamierung meiner Arbeit*“; lettre traduite en annexe n°8, p. 191.

affirme que l'on veut la priver de toute activité. Elle rappelle de plus que, bien qu'il en ait fait la demande, aucun voyage d'étude n'a été offert au couple. Déjà en 1957, Lea Grundig avait écrit à Alfred Kurella, directeur de la commission aux affaires culturelles, pour dénoncer le boycott dont son travail et celui de son mari faisaient l'objet. De fait, alors que les œuvres réalisées par Hans Grundig jusqu'en 1940 jouissent de commentaires élogieux, il attendra toute sa vie une commande officielle. Aussi Lea Grundig rappelle-t-elle :

« Depuis le premier jour de mon retour - Hans encore plus tôt - nous avons collaboré de toutes nos forces à la construction de notre République Démocratique Allemande. Et pourtant, durant ces douze années, pas une seule commande ni de la Commission centrale des commandes et des achats à Berlin, ni de celle du district de Dresde, ne nous a été passée, ni un de nos tableaux acheté, bien que beaucoup de millions soient engagés à cette fin. »⁸⁷⁸

Mais, il faut se souvenir que, comme le formule Astrid Gerecke, « l'instrument le plus efficace dans la tentative de discipliner les arts plastiques résidait dans le contrôle des œuvres »⁸⁷⁹. Celles de Hans et Lea Grundig sont évincées. Le marché libre de l'art supprimé, le seul débouché de l'art est la commande qui, officielle ou destinée aux institutions d'Etat et aux entreprises industrielles, devient un appareil efficace d'imposition du réalisme socialiste. Hans Grundig vit alors essentiellement d'illustrations, comme les nombreux peintres qui refusent l'enfermement dans le réalisme socialiste et qui rassemblent, par le biais de leur travail éditorial, un petit cercle d'amateurs⁸⁸⁰. Les seules œuvres de Hans Grundig acquises le sont par les musées, peu de temps après la guerre, et avant l'installation du système de commandes. Ainsi, les Collections nationales artistiques de Dresde avaient acheté en 1947 deux tableaux au peintre, *Automne (Herbst)* [ill.84] et *Portrait de Lea Grundig (Bildnis Lea Grundig)* [ill.85]. Toutefois, à regarder la liste des

⁸⁷⁸ „Vom ersten Tag meiner Rückkehr an – Hans noch früher – haben wir mit allen Kräften am Aufbau unserer Deutschen Demokratischen Republik mitgearbeitet. Und doch ist in diesen zwölf Jahren weder von der Zentralen Auftrags- und Ankaufskommission in Berlin noch von der im Bezirk Dresden ein einziger Auftrag an uns gegeben oder ein Bild von uns gekauft worden, obwohl viele Millionen für diese Zwecke ausgegeben wurden.“; Lettre traduite en annexe p.137-140.

⁸⁷⁹ Astrid Gerecke, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 105.

acquisitions des musées allemands entre 1945 et 1949 établie par Jutta Held⁸⁸¹, les deux achats dont avait bénéficié Hans Grundig représentaient la moitié de ceux dont avait profité Paul Wilhelm que l'Histoire de l'art n'a pas cru bon de retenir. Dans son roman paru en 2003, *La maîtresse de Brecht*, Jacques-Pierre Amette, dépeint cette suspicion qui pèse sur les grands artistes des années 1920 et 1930. Ainsi, Bertolt Brecht, rentré d'exil pour se mettre au service du nouvel Etat socialiste, fait l'objet d'une surveillance constante et ses écrits ainsi que tous ses papiers sont passés à la loupe⁸⁸².

La prise de position de Lea Grundig s'indignant contre l'indifférence que subissent son œuvre et celle de son mari, n'est pas sans lien avec la révolution de juin 1953, durant laquelle l'intelligentsia protesta contre l'isolement imposé par la SED. Elle demandait une révision de la politique culturelle et un retour au pluralisme stylistique. Malgré les promesses du parti d'examiner ces doléances, la réunion du Comité central qui se tint du 24 au 26 juillet 1953 déclara que « le réalisme socialiste rest[ait] le but souhaitable de l'art national » et que les « réalisations énormes de l'Union soviétique demeur[ai]ent son idéal. »⁸⁸³ Comme le souligne Astrid Gerecke, on observe, entre 1948 et 1961, et même au-delà, une alternance bien contrastée de phases d'application sévère des dogmes socialistes et de relâchement idéologique.⁸⁸⁴ Ce premier relâchement a lieu en 1953. À la fin du mois de février 1956, au moment du XX^{ème} Congrès du parti communiste de l'Union soviétique, alors que Khrouchtchev dénonce les crimes de Staline et engage la déstalinisation, en RDA on espère ardemment un dégel culturel, une aspiration qui donne naissance à un mouvement d'insurrection. Les lettres de protestation de Lea Grundig s'inscrivent dans ce climat. Toutefois, ces signes d'une liberté culturelle sont brutalement écrasés par le Premier secrétaire de la RDA, Walter Ulbricht. Le dogme d'une iconographie réaliste continue ainsi à s'imposer après la mort de Staline. Malgré tout, entre 1954 et 1957, l'expressionnisme bénéficie d'un regard plus clément de la part de la critique comme des autorités⁸⁸⁵.

⁸⁸¹ Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49*, Berlin-Ouest, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefant Press, 1981, p. 370.

⁸⁸² Jacques-Pierre Amette, *La maîtresse de Brecht*, Paris, Albin Michel, 2003.

⁸⁸³ Cité par Astrid Gerecke, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁸⁴ *Ibid*, p. 110.

⁸⁸⁵ Voir Maike Steinkamp, *op. cit.*, p. 320-321. L'expressionnisme est réintégré dans la tradition et l'héritage allemands.

Chapitre 2

**1963-1989 : Retour sur
l'histoire**

A. La fin du refus de l'héritage et la réintégration patrimoniale en RDA

Force est de reconnaître que dans la dogmatique Allemagne de l'Est, les discours n'enregistrent que peu d'évolutions. Faite d'une alternance de relâchements et de durcissements, l'histoire des mondes de l'art en RDA ne connaît au fond que peu de transformations substantielles. Dans les années 1960, la RDA est à la recherche d'elle-même. En 1961, le passage du capitalisme au socialisme est accompli et on aspire à le transposer dans le domaine culturel. Si en 1963 les pratiques culturelles se libéralisent, deux ans plus tard, en même temps que l'on assiste en URSS à une reprise en main de la vie culturelle après la chute de Khrouchtchev, le doctrinarisme, de nouveau de mise, coïncide avec le début d'une nouvelle campagne contre les tendances "néfastes" de l'art⁸⁸⁶.

En 1964, au cours du V^{ème} Congrès de l'Union des artistes plasticiens (VBK), une énième querelle oppose les partisans d'un art moderne et international aux défenseurs du Réalisme socialiste le plus pur. Les artistes Lea Grundig, Fritz Cremer et Bernhard Heisig réclament une nouvelle prise en considération de l'Expressionnisme et de l'art moderne. Le cas de Picasso cristallise le débat et met face à face Alfred Kurella, idéologue conservateur du parti, et Lea Grundig⁸⁸⁷. Au premier qui condamne toute influence de l'Ouest comme néfaste pour l'art socialiste, la seconde répond en réclamant l'abandon du concept de « décadence » et en encourageant l'utilisation de nouvelles formes artistiques⁸⁸⁸. Si le politique reste campé sur ses positions, assentiment tacite est donné aux historiens de l'art pour faire de l'art "décadent" un objet

⁸⁸⁶ Voir Gilbert Badia, *et al.*, *Histoire de l'Allemagne contemporaine : Les deux Etats allemands RFA – RDA*, Paris, Messidor, 1987, p.504-525.

⁸⁸⁷ En mai 1955, dans les pages de *Bildende Kunst*, le cas Picasso était déjà un sujet de controverse. Comment concilier l'engagement communiste de Picasso et ses œuvres qui, pour l'Allemagne de l'Est, ne sont pas conformes à sa prise de position politique. Des historiens de l'art prennent la défense de la peinture de Picasso, critiquant de la sorte la politique culturelle et sa gestion de l'art moderne. Voir Maïke Steinkamp, *Das unerwünschte Erbe : Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen de SBZ und frühen DDR*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p.323.

⁸⁸⁸ A ce sujet, voir Karin Thomas, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Cologne, DuMont, 2002, p.219.

d'étude. Le président du Conseil d'Etat Walter Ulbricht le confirme lors de la II^{ème} Conférence de Bitterfeld (*II. Bitterfelder Konferenz*) les 24 et 25 avril 1965. Bien que déterminé à ne faire aucune concession à l'art moderne de l'ère capitaliste et réaffirmant la représentation figurative de l'homme comme thème central de l'art, il encourage néanmoins les spécialistes à étudier les formes de la "dégénérescence"⁸⁸⁹. Ainsi, la même année, et à quelques mois d'écart, l'écrivain Stephan Hermlin⁸⁹⁰ affirme, lors du colloque des écrivains (*Schriftstellerkolloquium*) à Berlin, que non seulement on doit publier la littérature moderne en RDA, mais plus encore on doit reconnaître l'appartenance de la littérature et de l'art modernes au socialisme. Car art et littérature socialistes sont issus des mouvements de l'avant-garde⁸⁹¹. Par ailleurs, si l'Expressionnisme et le Surréalisme sont des mouvements historiques qui ne font plus école, selon lui, les tableaux de Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff et Munch intéressent de plus en plus de monde⁸⁹².

① **Une histoire est-allemande du Réalisme**

Sous couvert d'études marxistes, une brèche s'ouvre donc pour l'art "bourgeois". Qu'ils y soient encouragés ou non, les historiens de l'art se libèrent de la tutelle de l'Etat et du dogme du réalisme socialiste dont la critique s'amorce en 1967⁸⁹³. Ainsi, dans les années 1970, c'est enfin en tant que constructiviste qu'Oskar Nerlinger, qui avait pourtant tout fait pour s'adapter au dogme artistique de l'Allemagne socialiste, intéresse l'histoire de l'art⁸⁹⁴. Cet « artiste pensant », écrit Heinz Lüdecke en 1968, est l'un des rares en

⁸⁸⁹ Discours cité par Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p.328.

⁸⁹⁰ Un article publié dans *Die Zeit* en 1996 a mis au jour les mensonges de cet écrivain, ami d'Erich Honecker, qui joua un rôle important dans le dialogue interallemand. Sa participation aux Brigades internationales, à la Résistance française et l'internement de son père dans un camp de concentration nazi : tout ne serait qu'inventions selon Karl Corino. Cette affaire a été à l'origine de la troisième grande controverse littéraire de l'Allemagne réunifiée.

⁸⁹¹ Communication reproduite en abrégé in: *Neue Deutsche Literatur*, 1965, n°3, p.104-109.

⁸⁹² *Ibid.*, p.106.

⁸⁹³ Sarah Wilson, « Réalismes sous le signe du drapeau rouge, 1945-1960 », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.250.

⁸⁹⁴ Voir par exemple Harald Olbrich, „Vorwort“, *Alice Lex-Nerlinger – Oskar Nerlinger : Malerei, Graphik, Foto-Graphik*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1975, p.7 et suiv.

Allemagne à avoir « *aufgehoben* »⁸⁹⁵ [dépassé dialectiquement] au sens hégélien du terme la (...) rébellion du Cubisme, du Constructivisme et de leurs épigones »⁸⁹⁶. Lui qui avait déménagé au début des années 1950 à Berlin-Est, qui refusait d'enseigner l'art moderne à des étudiants qui n'attendaient que ça⁸⁹⁷, réclamait en 1959 la reconnaissance d'une histoire allemande du Réalisme socialiste et de sa naissance dans les années 1920⁸⁹⁸.

1.1 L'intégration des avant-gardes

Ce sera bientôt chose faite. Petit à petit, l'art "prolétarien-révolutionnaire", produit dans la seconde moitié des années 1920 et au début des années 1930 gagne le droit d'intégrer l'histoire de l'art est-allemande. En 1957, Wolfgang Hütt décelait déjà une continuité entre les œuvres de Heinrich Zille, Hans Baluschek, Käthe Kollwitz et celles d'Otto Dix, George Grosz et Otto Nagel⁸⁹⁹. Dans son autobiographie, parue la même année, Hans Grundig revendiquait l'importance d'Asso pour le KPD et insistait pour que l'art "prolétarien-révolutionnaire" fût lavé de l'opprobre du formalisme et prît dans l'histoire de l'art la place qui lui revenait⁹⁰⁰. Les artistes encore en vie issus du courant "prolétarien-révolutionnaire" exigent désormais que soit reconnu leur rôle auprès du KPD. Ceux qui avaient été ostracisés par les nazis parce que communistes, puis chassés des expositions de la nouvelle RDA parce que formalistes, entendent bien obtenir ce qui - pensent-ils - leur revient de droit. Vingt ans plus tard, Lea Grundig affirme encore qu'il est « temps de se rappeler », comme elle intitule son article paru dans *Bildende Kunst* à l'occasion du 50^{ème} anniversaire de la fondation d'Asso. L'artiste, maintenant

⁸⁹⁵ L'*Aufhebung* est un concept central de la philosophie de Hegel. Ce mot, difficilement traduisible en français, caractérise le processus de dépassement de la dialectique.

⁸⁹⁶ „denkender Künstler“; „Nerlinger ist einer der wenigen deutschen Künstler, die die (...) Rebellion des Kubismus, des Konstruktivismus und ihrer Verwandten im Hegelschen Sinn des Wortes "aufgehoben" haben...“; Heinz Lüdecke, „Der "aufgehobene" Konstruktivismus. Bemerkungen zum Werk Oskar Nerlingers“, *Bildende Kunst*, 1968, N°11, p.580-582.

⁸⁹⁷ En 1955, Oskar Nerlinger est nommé professeur de peinture (*Professor für Tafelmalerei*) à l'École supérieure (*Hochschule*) de Berlin-Weißensee. Voir Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus : Die Rezeption der Moderne in Kunst und Wissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001, p.208-209.

⁸⁹⁸ Ibid, p.210.

⁸⁹⁹ Wolfgang Hütt, „Der kritische Realismus in Deutschland“, *Bildende Kunst*, 1957, N°1, p.9-13.

⁹⁰⁰ Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin (Ouest), Dietz Verlag, 1973, p. 213.

septuagénaire, insiste sur ce que leur doit le KPD. Celui-ci avait besoin des artistes, bien plus que ces derniers du parti communiste. À eux il était demandé de dessiner tracts, journaux et affiches⁹⁰¹. « L'art d'Asso (...) est la racine profonde de notre développement culturel »⁹⁰², écrit-elle.

De la même façon que l'histoire de l'art soviétique a fait des « Ambulants » les devanciers du réalisme socialiste, les critiques allemands mettent au jour une tradition allemande. D'ailleurs, en URSS, le germaniste russe Ilja Fradkin plaide pour que l'histoire de l'art de RDA se détache de la Guerre Froide et abandonne le concept de « décadence ». Il demande, en autres choses, une analyse historique et critique de l'Expressionnisme⁹⁰³.

La question de l'héritage devient la solution pour intégrer les mouvements de l'art moderne. Pour Diether Schmidt, dans un ouvrage publié en 1964⁹⁰⁴, c'est tout l'art allemand depuis le milieu du XIX^e siècle qui aurait conduit au réalisme socialiste. Aussi fait-il de l'Allemagne de l'Est la seule dépositaire de la tradition allemande. Dans la revue *Kunst und Literatur*, J. Martschenko passe en revue l'art réaliste allemand depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'au début des années 1930, et documente la naissance de l'art socialiste⁹⁰⁵. Dans le livre consacré aux documents de la période 1933-1945 qu'il fait paraître la même année, Diether Schmidt continue et précise que « les artistes réunis au sein d'Asso se sont battus pour importer le réalisme socialiste en Allemagne. »⁹⁰⁶ S'ils se sont battus, on doit donc les honorer, comme on le fait avec les soldats. Dans *Bildende Kunst*, Ulrich Kuhirt revient sur « l'histoire de l'art révolutionnaire des années 20 »⁹⁰⁷. Quinze ans plus tard, en 1976, un important ouvrage collectif rend hommage à vingt-cinq artistes considérés comme les « pionniers » (*Wegbereiter*) de l'art de la RDA. Hans Grundig y est qualifié de

⁹⁰¹ Lea Grundig, „Zeit sich zu erinnern. Anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung der Asso“, *Bildende Kunst*, 1977, N°12, p.592.

⁹⁰² „Die Kunst der Asso (...) ist die starke Wurzel unserer Kulturentwicklung...“; *Ibid.*

⁹⁰³ Ilja Fradkin, „Vor neuen Aufgaben“, *Kunst und Literatur*, 1962, N°1, p.2 et suiv. Cité in: Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p.328.

⁹⁰⁴ Diether Schmidt, *Deutsche Künstler als Wegbereiter des sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst. Von 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin (Est), Deutscher Kulturbund, 1964.

⁹⁰⁵ J. Martschenko, „Realistische Traditionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“, *Kunst und Literatur*, 13^{ème} année, N°2, février 1965, p.195-206.

⁹⁰⁶ Diether Schmidt, *In letzter Stunde 1933-1945 : Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Band II*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964, p.9.

⁹⁰⁷ Ulrich Kuhirt, „Zur Geschichte der revolutionären Kunst der zwanziger Jahre“, *Bildende Kunst*, n°4, 1961, p.224-232.

« personnalité extraordinaire » et son « immense talent artistique » est loué⁹⁰⁸. Son œuvre qui met en scène l'actualité brûlante s'est révélée, dit-on, d'une importance extraordinaire pour le développement futur de l'art de RDA⁹⁰⁹.

Les expositions enregistrent également ces changements. En 1963, les Collections nationales d'art de Dresde (*Staatliche Kunstsammlungen*) présentent une exposition intitulée *Art contemporain socialiste et art "prolétarien-révolutionnaire" du 20^{ème} siècle (Sozialistische Gegenwartskunst und Proletarisch-Revolutionäre Kunst des 20. Jahrhunderts)*. La même année, la Nationalgalerie est remaniée et offre désormais une visibilité à l'art "prolétarien-révolutionnaire" des années 1920 et à l'art antifasciste. Ce dernier est présenté à la suite du premier, dans un enchaînement forcément logique. En juin 1964, la même Nationalgalerie présente une exposition intitulée *Accusation et appel. L'art entre les guerres (Anklage und Aufruf. Kunst zwischen den Kriegen)* qui porte une attention particulière à l'art "prolétarien-révolutionnaire". L'Expressionnisme quant à lui, s'il est encore rejeté - en cause sa conception subjective, abstraite et purement idéale⁹¹⁰ -, peut être considéré comme un héritage acceptable et obtient sa place dans l'histoire de l'art est-allemande. Ainsi, des œuvres de Beckmann, Dix, Grosz, Heckel, Kokoschka, Pechstein et Slevogt sont exposées⁹¹¹. Conçue par un groupe de chercheurs de l'Université Humboldt, l'exposition tend à montrer que la plupart des artistes "prolétariens-révolutionnaires" étaient issus de l'Expressionnisme dont ils conservaient même certaines formes pour leurs œuvres réalistes⁹¹². À la *Gemäldegalerie Neue Meister* (Galerie de peintures des nouveaux maîtres) de Dresde, on peut voir à partir de 1966 des œuvres d'artistes taxés il y a peu encore de "dégénérés". Des tableaux de Hofer, Beckmann, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Nolde et Dix gagnent les cimaises de l'institution. Les artistes de la Nouvelle Objectivité ne sont désormais plus *personae non gratae*. *La Guerre* [ill.12], triptyque réalisé par Otto Dix entre 1929 et 1932 et confié au musée pour un prêt de longue durée depuis 1957, est enfin accroché dans la section dédiée à l'art "prolétarien-révolutionnaire" qui précède, dans une mise en scène de la filiation, celle consacrée à l'art

⁹⁰⁸ „außergewöhnlichen Persönlichkeit“, „einer großartigen künstlerischen Begabung“; Günter Bernhardt, « Hans Grundig », *Wegbereiter: 25 Künstler der DDR*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976, p.235.

⁹⁰⁹ *Ibid*, p.246.

⁹¹⁰ Voir p.10 et suiv. du catalogue.

⁹¹¹ Voir Ulrike Goeschen, *op. cit.*, p.91-92.

⁹¹² Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p.407.

socialiste contemporain. En 1975, une exposition à l'Académie des Beaux-arts de Berlin est consacrée à Alix Lex-Nerlinger et Oskar Nerlinger. Elle s'inscrit, comme le souligne Harald Olbrich dans son avant-propos, dans l'effort qui a été fait ces dernières années pour présenter au public la création des grands précurseurs de l'art socialiste⁹¹³ : Otto Nagel en 1967, Max Lingner en 1968-69, Hans Grundig en 1973-74.

Ainsi s'écrit l'histoire de l'art de l'Allemagne de l'Est : en reliant les œuvres d'après-guerre des artistes communistes avec leur art "prolétarien-révolutionnaire" d'avant 1933. Alors que la RFA valorise la rupture comme valeur suprême de la création artistique, la RDA cherche la continuité, celle d'une tradition réaliste qui serait spécifiquement allemande. Plus tard, Martin Damus qui s'intéresse à la *Peinture de la RDA*, ne manquera pas de faire remarquer que chercher ainsi à montrer une continuité avec *Asso* en niant les œuvres créées sous le nazisme constitue une grossière falsification.⁹¹⁴ De fait, après la guerre, ces artistes avaient abandonné leur art de combat et se trouvaient dans une profonde crise. Hans Grundig mentionnait ainsi, dans une lettre à sa femme datée du 12 juillet 1946, ses difficultés à trouver de nouvelles formes pour de nouveaux contenus et confessait se sentir comme un débutant⁹¹⁵.

C'est, du reste, par le prisme de l'art "prolétarien-révolutionnaire", que l'Expressionnisme ou le Bauhaus gagnent eux aussi leurs lettres de noblesse et intègrent l'histoire de l'art de la RDA. Avec plus ou moins d'honnêteté et de véracité, les historiens de l'art de RDA insistent sur les idées - démocratiques et anticapitalistes - communes à ces trois mouvements, réussissant ainsi à faire des œuvres de l'Expressionnisme et du Bauhaus des objets *convenables*. Ils prennent bien soin de faire ressortir ce que l'un et l'autre peuvent avoir de démocratique et d'anticapitaliste dans ces mouvements artistiques. Insensiblement, toute l'avant-garde allemande de 1905 à 1933 devient prolétarienne-révolutionnaire et c'est à ce titre qu'elle trouve sa place dans l'histoire de l'art est-allemande. Dans *Manifeste, Manifeste*, recueil de textes publié en 1964, Diether Schmidt juge démocratiques les écrits des artistes

⁹¹³ Alice Lex-Nerlinger – Oskar Nerlinger : *Malerei, Graphik, Foto-Graphik*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1975, p.7.

⁹¹⁴ Martin Damus, *Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991, p.24.

⁹¹⁵ Lettre traduite en annexe p.134-137.

expressionnistes dans lesquels il reconnaît un romantisme anticapitaliste⁹¹⁶. Surtout, il cherche à montrer la complexité de la pensée et de l'imagination expressionnistes, à rebours de l'univocité du concept de "décadence". Insistant sur l'esprit de révolte contenue dans les avant-gardes qui s'opposent à l'académisme, il légitime l'art de Weimar et l'apparente à l'art contemporain est-allemand. Dans la grande exposition consacrée à l'art allemand des XIX^e et XX^e siècles qui se tient pendant deux ans, de 1966 à 1968, dans l'Altes Museum de Berlin, l'Expressionnisme occupe la place qui lui revient désormais et pas un seul artiste du mouvement ne manque. Toutes les avant-gardes du XX^e siècle sont représentées. Dans sa contribution au catalogue, Lieselotte Zinserling⁹¹⁷ dédie un long développement à l'Expressionnisme, avant d'évoquer le *Novembergruppe*, Dada, le Vérisme et la Nouvelle Objectivité. Elle cite très rapidement le constructivisme et les œuvres abstraites de Kandinsky, mais s'attarde plus longuement sur le Bauhaus. Dès l'immédiat après-guerre, celui-ci avait servi de source d'inspiration dans la reconstruction des écoles d'architecture et d'arts appliqués. Au milieu des années 1960, il obtient sa pleine réhabilitation, devenant « progressiste » et « humaniste »⁹¹⁸. Quant au Groupe Rouge (*Rote Gruppe*) et à *Asso*, l'auteur soutient qu'ils furent les pionniers d'un art « prolétaire »⁹¹⁹.

Dans les musées de la RDA, on achète dorénavant des œuvres issues de mouvements artistiques jusqu'à présent délaissés. Les expositions se multiplient à la fin des années 1960 et surtout dans les années 1970. De plus en plus de recherches sur l'Expressionnisme et les avant-gardes paraissent, une tendance qui s'amplifie dans les années 1980. En 1984-85, la ville de Dresde abrite une exposition consacrée à Paul Klee. À l'automne 1986 a lieu la première grande présentation de l'art expressionniste en RDA, depuis l'Exposition générale d'art allemand (*Allgemeine Deutsche Kunstausstellung*) de Dresde quarante ans auparavant. Sous le titre *Les Expressionnistes - L'avant-garde en Allemagne 1905-1920 (Expressionisten - Die Avantgarde in*

⁹¹⁶ Diether Schmidt, *Manifeste, Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts. Band I*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964, p.8 et 18.

⁹¹⁷ Lieselotte Zinserling, „Zur deutschen Kunst im 20. Jahrhundert“, *Deutsche Kunst 19./20. Jahrhundert*, cat. expo., Berlin (Est), Altes Museum – National-Galerie, 1966, p.97-118.

⁹¹⁸ Voir Leonid Pazitnov, *Das schöpferische Erbe des Bauhaus 1919-1933 (Studienreihe angewandte Kunst der Neuzeit I)*, Berlin (Est), Institut für angewandte Kunst, 1963; Lothar Lang, *Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit*, Berlin, Zentralinstitut für Gestaltung, 1965; ou encore Diether Schmidt, *Bauhaus: Weimar 1919 bis 1925, Dessau 1925 bis 1932, Berlin 1932 bis 1933*, Dresde, 1966. Pour plus de références, consulter Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p.407, note 1442.

⁹¹⁹ Lieselotte Zinserling, *op. cit.*, 1966, p.112.

Deutschland 1905-1920), elle se tient à l'Altes Museum de Berlin⁹²⁰. C'est un véritable succès. Totalisant 300 000 visiteurs, elle vient conclure plus de 40 ans de discussion autour de la reconnaissance de l'Expressionnisme et de son influence sur l'art "prolétarien-révolutionnaire" socialiste.

C'est maintenant au politique de reconnaître l'héritage artistique que constitue l'expressionnisme. C'est chose faite en juin 1985 lorsque le ministre de la culture Kurt Hager constate, dans son discours à l'occasion des 35 ans de la fondation de l'Académie des arts de RDA, que - bien qu'une attention particulière doive être accordée à l'art et la littérature du réalisme socialiste - on ne doit pas fermer les yeux devant la valeur des autres tendances artistiques humanistes. Condamner l'art abstrait ou expressionniste comme décadent et formaliste n'est pas utile à la compréhension de ces tendances et des intentions de l'artiste⁹²¹. Après plus de quatre décennies, une page est enfin tournée.

1.2 Un « réalisme de conception » (Fernand Léger)

Pour faire de l'art "prolétarien-révolutionnaire" ou de l'Expressionnisme un héritage digne de la RDA, les historiens de l'art doivent apporter la preuve de leur « réalisme ». Il est bien entendu que « réaliste » reste la « valeur cardinale »⁹²² de l'art est-allemand dont on ne peut faire l'impasse. Ainsi, on assiste à un déplacement de la notion de réalisme qui ne vient plus qualifier l'expression plastique, mais bien plutôt l'intention de l'artiste et son talent, ce que Fernand Léger nommait dans les années 1920 « un réalisme de conception » en opposition au réalisme visuel⁹²³. En 1938, prenant part au débat sur l'Expressionnisme, Bertolt Brecht avait déjà appelé à dépasser la question formelle : « Faire du réalisme une question de forme, le lier à la forme, à une seule et à une vieille, c'est le stériliser »⁹²⁴, écrivait-il. La forme

⁹²⁰ Maike Steinkamp, *op. cit.*, 2008, p.330.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité : Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p.78.

⁹²³ Fernand Léger, *Fonctions de la peinture* [1965], Paris, Gallimard, 1997, p.28. « Il faut laisser le réalisme visuel de côté, écrivait-il, et concentrer tous les moyens plastiques dans un but qualitatif. » ; *Ibid.*, p.45.

⁹²⁴ Bertolt Brecht, « Le débat sur l'expressionnisme », *Ecrits sur la littérature et l'art 2 : Sur le Réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p.81. (Traduit de l'allemand par André Gisselbrecht)

dont on tolère désormais une plus grande diversité n'est néanmoins appréciée que pour son utilité sociale et politique. L'art antifasciste est ainsi souvent considéré, en-dehors de l'engagement politique qu'il représente, pour son importance dans le développement futur de l'art de l'Allemagne de l'Est⁹²⁵. Par ailleurs, dans l'article qu'elle consacre dans *Bildende Kunst* en 1965 à l'art antifasciste réalisé entre 1933 et 1945, Hannelore Gärtner ne s'intéresse pas une seule fois aux procédés. Il n'est question que de résistance jugée à l'aune de l'iconographie et de l'engagement politique de l'artiste⁹²⁶. Les artistes bourgeois sont opposés aux socialistes plus disposés à la résistance et conscients de leur responsabilité sociale⁹²⁷. Les œuvres de ces derniers seraient le reflet de leur supériorité morale.

Si *Kunst im Widerstand : Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945* (L'art en Résistance : peinture, gravure, sculpture, de 1922 à 1945), un ouvrage dirigé par Erhard Frommhold et Ernst Niekisch, est publié conjointement par un éditeur de Dresde et de Francfort-sur-le-Main - un exemple de la nouvelle coopération entre l'Est et l'Ouest⁹²⁸ -, le contenu reste manifestement marqué par l'idéologie est-allemande. On devra ainsi attendre et lire trois pages avant qu'Ernst Niekisch, auteur de l'introduction, n'en arrive à parler d'art, pourtant le sujet du livre. Principal théoricien dans les années 1920 du national-bolchevisme et résistant actif sous la dictature, il défend un art qui serait le reflet de la vie politique. Il achève ainsi sa préface par ces mots : « L'art vit dans une relation des plus étroites avec les faits de la réalité politique et sociale : il n'est aussi au fond qu'une forme d'expression des mouvements du corps social et politique. Si, à l'intérieur de la société et de la politique, une résistance survient, elle se signale pareillement dans les domaines de l'art. »⁹²⁹ Les résistants, jamais clairement nommés ni identifiés, sont décrits comme les vrais héros de leur temps⁹³⁰, et l'œuvre d'art de n'être observée que comme

⁹²⁵ Il en est ainsi pour l'œuvre de Hans Grundig sous la plume de Günter Bernhardt in : *Wegbereiter : 25 Künstler der DDR*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976, p.246.

⁹²⁶ Hannelore Gärtner, « Bekenntnis und Widerstand: Gedanken zur Problematik "Antifaschistische Kunst" », *Bildende Kunst*, 1965, n°5, p.234-239.

⁹²⁷ *Ibid.*, p.238-239.

⁹²⁸ Voir *infra* p.320 et suiv.

⁹²⁹ „Die Kunst lebt im innigsten Zusammenhang mit den Erscheinungen des sozialen und politischen Daseins; sie ist im Grunde auch nur eine Ausdrucksform der Bewegungen des sozialen und politischen Körpers. Wenn innerhalb der Gesellschaft und Politik ein Widerstand hochkommt, meldet er sich ebenso sehr im Bereiche der Kunst.“; *Ibid.*, p.12.

⁹³⁰ Ernst Niekisch, « Vorwort », *Kunst im Widerstand : Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1968, p.9.

fait de résistance⁹³¹. C'est de cette façon que les historiens de l'art de la nouvelle génération arrivent à intégrer les avant-gardes historiques dans le Réalisme. Le Réalisme n'est plus envisagé comme une forme mais comme un état d'esprit. Dans le texte qu'elle consacre à l'art allemand du XX^e siècle pour le catalogue de l'exposition à l'*Altes Museum*, Lieselotte Zinserling affirme qu'il faut voir dans la distance prise vis-à-vis de l'apparence extérieure non pas une façon d'autonomiser les moyens plastiques, mais bien plus un moyen de servir la représentation de la réalité⁹³².

En 1963, Günter Feist⁹³³, historien de l'art reconnu et membre du groupe de travail sur les beaux-arts au sein du Comité central (*Zentralkomitee* ou ZK) de la SED prend part à la discussion dans *Bildende Kunst*⁹³⁴. Il identifie une tradition picturale allemande typiquement socialiste à l'œuvre depuis le XIX^e siècle et représentée par Leibl, Liebermann, Menzel, Klinger, Kollwitz, Grosz, Dix, Nagel, Heartfield, Lingner et les jeunes artistes d'Asso jusqu'à l'art antifasciste. Pour l'architecture, il distingue aussi une ligne qui va de Schinkel aux architectes de son temps, en passant par van de Velde, Gropius et Taut. Il insiste enfin sur l'importance des arts appliqués des années 1920 pour le développement d'une « culture des formes modernes »⁹³⁵. Parmi ces artistes, qui tous peuvent être qualifiés de "prolétariens-révolutionnaires" et de socialistes, Feist distingue deux tendances : le « réalisme démocratique » (Thomas Theodor Heine, Barlach et Kokoschka) et l'« humanisme classique » (Kolbe, Wilhelm Gerstel). Les œuvres ne seraient pas un reflet de la société, terme d'obédience marxiste pourtant largement utilisé pour parler d'art en RDA, mais le produit d'un « vouloir d'expression suité par la réalité »⁹³⁶. En avril 1964 devait paraître la deuxième partie de l'article. Néanmoins, dans un contexte marqué par la nouvelle polémique qui avait enflammé le V^{ème} Congrès de l'Union des artistes plasticiens (VBK)⁹³⁷, la publication fut annulée. Dans ce texte, Feist exposait son idée du Réalisme. Celui-ci n'était pas un style, contrairement à ce que défendait la ligne officielle. Largement influencé par le

⁹³¹ *Ibid*, p.11.

⁹³² Lieselotte Zinserling, *op. cit.*, 1966, p.104.

⁹³³ Après des études d'histoire de l'art à la Humboldt, à Berlin, de 1952 à 1956, il intègre en 1957 l'institut de sciences sociales (*Institut für Gesellschaftswissenschaften*) du ZK de la SED. En 1959, il est assistant à la Humboldt, jusqu'en 1966, rédacteur en chef du *Lexikon der Kunst* (Lexique de l'art). Il est aussitôt membre de la section Science de l'art fondée en 1958 au sein de l'Association des artistes est-allemands, le VBKD (*Verband Bildender Künstler der DDR*).

⁹³⁴ Günter Feist, « Wir müssen es uns schwerer machen », *Bildende Kunst*, 1963, n°12, p.619-625.

⁹³⁵ „modernen Formenkultur“ ; *Ibid*, p.621.

⁹³⁶ „ein durch die Wirklichkeit veranlaßtes Aussagewollen“ ; *Ibid*, p.624.

⁹³⁷ Voir *supra* p.266-267.

Kunstwollen d'Alois Riegl et la définition wölfflinienne du style, l'historien de l'art forme le concept d'*Aussagewollen* (Volonté de témoigner). Dans son développement, l'art moderne devient un répertoire de formes à destination de l'art socialiste. Si une certaine évolution pouvait être observée dans les mondes de l'art en RDA, elle ne concernait pas les instances officielles : en 1966, le fonctionnaire Günter Feist quittait le parti et l'administration. La même année, Peter H. Feist, un homonyme, publie un article au titre provocateur : « Notre art doit-il solliciter l'intelligence ? ». Il y redéfinit le socialisme en art : celui-ci se doit d'être intellectuellement exigeant. Du spectateur, on doit attendre qu'il soit actif, qu'il fasse preuve d'imagination et de réflexion⁹³⁸. Ce n'est plus seulement l'artiste qui doit faire une œuvre compréhensible par tous, c'est également au spectateur de mobiliser son intelligence.

Peu de temps après, Wolfgang Hütt exprime la même idée dans les colonnes de *Bildende Kunst*. Pour le lui, le réalisme ne doit plus être assujéti à une forme particulière ou à une esthétique⁹³⁹. Si cette nouvelle définition permet d'évacuer la question formelle, on admet par ailleurs, comme durant la période précédente, que c'est l'attitude morale de l'artiste qui prime sur l'œuvre qu'il a produite, en particulier durant le Troisième Reich. De cette façon, des artistes comme Otto Nagel et Oskar Nerlinger peuvent conserver leur place dans l'art de la résistance. Ce qui compte, c'est leurs convictions communistes. Erhard Frommhold s'étonnera bien qu'un homme de la trempe de Nagel, dont la peinture était en son temps condamnée comme « haute trahison »⁹⁴⁰, n'ait glissé aucune allégorie politique ni déclaration partisane dans les œuvres qu'il a réalisées entre 1933 et 1945⁹⁴¹, mais pardonnera rapidement au peintre qui n'avait, de toute façon, jamais été un propagandiste. Au reste, dans le catalogue de l'exposition consacrée à Alice Lex-Nerlinger et à Oskar Nerlinger en 1975, Harald Olbrich nous invite à regarder la peinture de paysage que réalise le peintre à partir de 1933 non

⁹³⁸ Peter H. Feist, « Muss unsere Kunst intelligenzintensiv sein ? », *Bildende Kunst*, n°8, 1966, p.434-435. D'autres articles suivront dans les années 1970, dans lesquels il développera son propos. Voir Jérôme Bazin, *op. cit.*, p.79-80.

⁹³⁹ Wolfgang Hütt, „Probleme des Realismus in unserer Zeit“, *Bildende Kunst*, 1964, N°9, p.451-454.

⁹⁴⁰ „Hochverrat“: Erhard Frommhold, *Otto Nagel: Zeit, Leben, Werk*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1974, p.152. Cette affirmation est reprise en 1980 dans le catalogue ouest-allemand *Widerstand statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus, 1933-1945*, cat. expo., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort/Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p.50.

⁹⁴¹ Erhard Frommhold, *op. cit.*, 1974, p.158.

comme une fuite ou une romance nostalgique, mais plutôt comme une méditation intellectuelle et une expérimentation technique⁹⁴². Ce sont finalement toujours les mêmes qui s'en sortent. Cet ouvrage n'hésite pas non plus à indiquer dans la biographie du susdit qu'en 1933, il reçut l'interdiction d'exposer et, quelques pages plus loin, à mentionner les différentes expositions auxquelles le peintre participa entre 1936 et 1945⁹⁴³.

1.2.1 L'autoportrait : un genre idéal

Dans ce contexte, les autoportraits réalisés par les artistes communistes durant la dictature hitlérienne acquièrent une valeur emblématique. Diether Schmidt leur consacre même un livre en 1968⁹⁴⁴. Les œuvres réalisées entre 1933 et 1945 y occupent plus des deux tiers de l'ouvrage. Il va de soi que la profusion d'autoportraits durant cette sombre époque s'explique en premier lieu par un désir de neutralité, une pénurie de modèles autant que de stimulation et correspond à une situation de crise. Toutefois, il faut souligner que, comme l'écriture d'un journal intime, la peinture d'un autoportrait « survient le plus souvent lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger ou, tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité. »⁹⁴⁵ Rempart contre l'actualité, quête ou préservation de l'identité, l'autoportrait, comme le journal intime, peut aussi représenter pour son auteur un compte-rendu fidèle de la réalité destiné aux générations futures⁹⁴⁶. Dessiné au pastel noir, l'*Autoportrait, deux heures après avoir été libéré du camp de concentration (Selbstbildnis, zwei Stunden nach der Entlassung aus dem KZ)* [ill.88] d'Otto Nagel présente un visage inquiet, creusé, dont la maigreur est encore accentuée par le noir dense qui le recouvre. La tradition de l'autoportrait comme lieu d'interrogation de soi est ancienne, que l'on pense à Giorgione, Goya, et encore plus à Courbet. Amer sarcasme, l'autoportrait de Lea Grundig [ill.89], réalisé en 1936, la montre en pied portant autour du cou le masque gigantesque et grotesque du Juif tel que décrit par l'immonde propagande

⁹⁴² Harald Olbrich, *op. cit.*, 1975, p.11.

⁹⁴³ Alice Lex-Nerlinger – Oskar Nerlinger : *Malerei, Graphik, Foto-Graphik*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1975, p.13 et 69-72.

⁹⁴⁴ Diether Schmidt, *Ich war, ich bin, ich werde sein: Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts.*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1968.

⁹⁴⁵ Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et pratique ordinaire*, Paris, Nathan, 2001, p.69.

⁹⁴⁶ Voir Hélène Camarade, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

nazie. Son visage, navré, exprime l'incompréhension. Autour d'elle, l'homme, la femme et l'enfant sont l'expression de la désolation et de la peur. La femme a entièrement recouvert son visage de ses mains, exprimant par ce geste sa honte. Cette gravure s'intitule *Le masque du Stürmer (Stürmermaske)*, allusion au journal violemment antisémite, fondé par Julius Streicher à Nuremberg, et fait partie du cycle *Le Juif est coupable (Der Jude ist schuld)*.

L'autoportrait en prison (Selbstbildnis im Gefängnis) [ill.90] d'Alfred Frank, élevé au rang de symbole, est abondamment cité⁹⁴⁷. Dans une gravure et une huile sur toile réalisées en 1934, l'artiste se représente en détenu - on aperçoit en haut la fenêtre de la cellule -, le visage hâlé mais les yeux brûlants et la mine décidée. Pour Hannelore Gärtner, l'autoportrait d'Alfred Frank révèle la supériorité morale des résistants, forts de leur certitude dans la victoire. L'artiste s'adresse directement aux hommes et les invite à combattre pour la nation⁹⁴⁸. Ce membre du KPD et d'Asso à Leipzig, avait été licencié dès 1933 de la *Volkshochschule* (Université populaire) de Leipzig où il enseignait depuis 1925. En 1934, il avait été condamné à un an d'emprisonnement. En 1935-36, il fonda avec d'autres intellectuels, parmi lesquels Margarete Blank, Wolfgang Heinze et Georg Sacke, un groupe de résistance qui fusionnera au début de la guerre avec le Groupe Schumann-Engert-Kresse (*Schumann-Engert-Kresse-Gruppe*). Le 19 juillet 1944, il fut une dernière fois emprisonné et condamné le 23 novembre par le tribunal du peuple (*Volksgerichtshof*) à la peine de mort. Il fut exécuté le 15 janvier 1945 à Dresde. Après ce dénouement tragique, ses autoportraits prennent la valeur d'un testament. Cette figure de l'homme seul, face à lui-même, devient un emblème du martyr des communistes et des résistants sous le Troisième Reich. Lui aussi renoue avec une tradition, celle du Romantisme du Nord de l'Allemagne dans lequel le portrait était devenu l'expression de la solitude de l'individu. Isolé et incompris par la société, l'artiste qui s'était libéré des entraves religieuses et sociales de l'Eglise et de l'Etat devenait l'image de l'esseulement⁹⁴⁹, une iconographie qui ne demandait qu'à être réactivée par les artistes ostracisés dans l'Allemagne nazie.

⁹⁴⁷ Il est bien entendu reproduit dans le catalogue de l'exposition de l'Altes Museum sur l'art des XIX^e et XX^e siècles : *Deutsche Kunst 19./20. Jahrhundert*, cat. expo., Berlin (Est), Altes Museum – National-Galerie, 1966.

⁹⁴⁸ Hannelore Gärtner, *op. cit.*, 1965, n°5, p.235.

⁹⁴⁹ Voir Hans Joachim Neidhardt, „Solitude and Community”, *The Romantic Spirit in German Art 1700-1990*, cat. expo., Edimbourg, Royal Scottish Academy and FruitMarket Gallery, Londres, Hayward Gallery, 1994, p.285.

Dans l'Allemagne de l'Est, l'œuvre n'est regardée que dans son rapport à l'Histoire. Certes, on observe une plus grande libéralité sur la question formelle mais, suivant une lecture marxiste des plus primaires, l'œuvre d'art n'en reste pas moins un "reflet" des forces productives de la société, ainsi de Günter Bernhardt qui voit dans les tableaux de Hans Grundig un reflet de la situation politique générale⁹⁵⁰. Même plus, dit-il, les différentes étapes de la vie et de la création de Hans Grundig correspondraient aux phases de l'évolution historique de l'Allemagne⁹⁵¹. On retrouve le matérialisme dialectique pour lequel les conditions matérielles déterminent les relations de production qui déterminent la culture. Henry Schumann dit la même chose de Lea Grundig : chaque changement dans la société coïncide avec une modification de sa pratique artistique⁹⁵².

Les œuvres des artistes antifascistes sont regardées comme des documents et des témoignages, un projet qui n'était pas étranger à nombre d'artistes engagés dans les années 1920 et sous le nazisme. Lorsque Lea Grundig entama en 1933 le cycle de gravures que l'on connaîtra sous le titre *Sous la croix gammée (Unterm Hackenkreuz)*, elle entendait réaliser un reportage en images de la vie quotidienne et populaire dans l'Allemagne nazie, des discussions politiques clandestines au coin d'une rue (*Discussion dans la rue ; Diskussion auf der Straße*) [ill.91] aux perquisitions (*La Gestapo est dans l'immeuble*) [ill.92] et à l'emprisonnement (*Prisonniers ; Gefangen*) [ill.93]. Constituées à partir d'expériences personnelles, d'observations et de comptes-rendus d'amis, comme ceux de Kurt Fröhlich et Johnny Friedländer qui lui fournirent des informations sur les camps et les tortures, ces images poursuivaient le projet, déjà en forme dans les années 1920, d'une représentation - parfois misérabiliste - de la réalité sociale des faubourgs. Ainsi, *L'allocation hivernale (Winterhilfe)* [ill.94], troisième planche du cycle, gravée en 1933, dépeint un quotidien morne où toute trace de vie semble avoir disparu. Les hommes ont le regard vide et distant, comme si leurs yeux pouvaient les trahir. Lea Grundig faisait référence à une action de l'assistance publique nazie qui fonctionna de l'automne 1933 à l'hiver 1944-45 et qui attribuait aux nécessiteux de petites quantités de nourriture. Cette aide était financée par des dons "volontaires", officiellement une contribution déduite des salaires. Dans *Chuchotements (Das*

⁹⁵⁰ Günter Bernhardt, *op. cit.*, 1976, p.237.

⁹⁵¹ *Ibid*, p.236.

⁹⁵² Henry Schumann, „Lea Grundig“, *Wegbereiter: 25 Künstler der DDR*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976, p.344.

Flüstern) [ill.95], la septième planche du cycle, elle décrivait les espions qui sévissaient dans la cour même des usines, surveillant les conversations des ouvriers. L'inscription "Shell", dans le coin supérieur droit de l'image, inscrit la représentation dans la réalité concrète. Mais ce quotidien que dépeignait Lea Grundig, était aussi celui de la mort (*Condamnation à mort ; Todesurteil*, 1937) [ill.96]. Fidèle à son engagement communiste, le cycle s'achève sur une planche pleine d'espoir. *Il se libérera (Er wird sich befreien)* [ill.97] montre un homme enfermé dans une cellule, ligoté des épaules aux pieds, luttant avec ses liens. L'artiste s'instituait en véritable reporter et témoin de son temps, un objectif qui avait en partie fondé la Nouvelle Objectivité. Et c'est ainsi que ses gravures ne vont cesser d'être reçues. Hildegard Reinhardt parlera ainsi de l'œuvre de Lea Grundig comme d'une « *Biblia pauperum* »⁹⁵³. Gravure déjà citée de 1934, *La Gestapo est dans l'immeuble (Gestapo im Haus)* [ill.92] est interprétée comme un témoignage de la peur, des tortures morales de ces années⁹⁵⁴. La volonté farouche de témoigner fut un moteur pour de nombreux intellectuels et artistes enfermés dans l'Allemagne nazie et dans une existence dont la précarité s'affirmait de jour en jour, malgré le danger qu'une telle entreprise revêtait. Hélène Camarade a en effet démontré, preuves à l'appui, le danger que représentait l'usage de la liberté d'expression à ce moment-là⁹⁵⁵. Le 9 septembre 1937, Theodor Haecker affirmait : « Je suis décidé à continuer à travailler à ces notes destinées à fournir un jour une contribution à l'histoire socioculturelle du nazisme », et le 27 mai 1942, Viktor Klemperer inscrivait dans son journal : « Je veux porter témoignage, et témoignage exact ! »⁹⁵⁶. Quand autour d'eux, tout est falsifié - l'histoire comme les nouvelles dans les journaux ou même la biologie - ces hommes et ces femmes se donnent pour mission de rétablir la vérité et d'enregistrer une mémoire historique à l'intention des générations à venir⁹⁵⁷.

Au sein d'une histoire de l'art empreinte de « marxisme vulgaire »⁹⁵⁸, qui se fonde sur la théorie du reflet et ne voit dans les œuvres "réalistes" qu'une

⁹⁵³ Hildegard Reinhardt, „Lea Grundigs Beitrag zur *Biblia Pauperum* des 20. Jahrhunderts“, *Lea Grundig 1906-1977: Zeichnungen und Radierungen, Ausstellung zum 75. Geburtstag*, cat. expo., Reutlingen, Hans Thoma-Gesellschaft, Studio-Galerie, 1981, p.9.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.346.

⁹⁵⁵ Hélène Camarade, *Écritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.67-78.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p.48.

⁹⁵⁷ *Ibid.*

⁹⁵⁸ Nicos Hadjinicolaou, « Sur le marxisme vulgaire », *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, François Maspero, 1973, p.77-88.

description de la vie du peuple et des événements politiques, les portraits des antifascistes emprisonnés obtiennent une attention particulière. Ils forment une sorte de panthéon des martyrs communistes et alimentent une histoire de l'art confondue avec une histoire des images dont le sujet politique est jugé « progressiste »⁹⁵⁹. Dans le catalogue de l'exposition organisée à l'Académie des Beaux-arts de Berlin-Est, en 1978, Erhard Frommhold en fait un élément important de son analyse de l'art en Allemagne entre 1933 et 1945⁹⁶⁰. Ainsi, Lea Grundig avait représenté en 1935 son ami Kurt Fröhlich [ill.98], compositeur au journal communiste *La voix du peuple* (*Arbeiterstimme*). Arrêté et torturé, il avait été envoyé au camp de Colditz⁹⁶¹ et, une fois libéré, il avait rendu visite au couple d'artistes. « Nous fûmes effrayés car c'est à peine si nous le reconnûmes., tant son visage était émacié et livide. Ses yeux brûlants, presque la seule chose vivante en lui, paraissaient plus grands qu'auparavant. »⁹⁶², se souvient Hans Grundig dans son autobiographie. C'est la première fois que Hans et Lea Grundig ont sous les yeux le fruit de la barbarie nazie. Lea Grundig réalise un portrait du supplicié, de ce qu'est devenu cet homme après son passage entre les griffes des monstres nazis. Le trait nerveux, les multiples petites hachures sont comme autant de blessures. De Christl Beham [ill.99], homme de liaison du parti communiste, elle avait fait en 1936 un Christ, sûrement en partie aussi par jeu avec la sonorité du prénom de son modèle. Représenté dans les vêtements d'un ouvrier - il travaille, de fait, sur les chantiers des autoroutes hitlériennes —, debout devant un mur, fixant le spectateur, le corps portant les marques de sa torture, le personnage du communiste reprend une tradition de la représentation christique⁹⁶³. Dans son autobiographie, Lea Grundig parlera d'ailleurs de Christl Beham comme d'une figure charismatique, capable de guider un peuple.

⁹⁵⁹ *Ibid*, p.79.

⁹⁶⁰ Erhard Frommhold, „Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945“, *Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1978, p.16.

⁹⁶¹ Sur arrestation de Johnny Friedländer et de Kurt Fröhlich, voir Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.241-242. Un autre ami de Hans et Lea Grundig, Franz Hackel, est aussi arrêté. *Ibid*, p.243-244.

⁹⁶² „Wir erschrecken, denn beinahe hätten wir ihn nicht erkannt, so spitzgesichtig und fahl sah er aus. Größer als je erschienen seine brennenden Augen, beinahe das einzig Lebendige an ihm.“; *Ibid*, p.276.

⁹⁶³ Gerd Brüne, „Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre“, *Lea Grundig: Jüdin, Kommunistin, Gaphikerin*, cat. expo., Berlin, Ladengalerie, 1996, p.32. Dans le cycle qu'il consacré à la Passion, Otto Pankok représente le couronnement d'épines. Le Christ est debout devant un mur, le visage fier malgré ses souffrances.

Hannelore Gärtner voit dans les gravures de Fritz Schulze et d'Eva Schulze-Knabe le même trait héroïque, le même esprit de résistance, la même certitude dans la victoire que dans les œuvres de Lea Grundig⁹⁶⁴. Dans le double portrait d'Eva Schulze-Knabe et Fritz Schulze [ill.100], « une des plus belles preuves du maintien d'une humanité à cette époque », elle lit dans le sérieux du visage la résolution, mais aussi la confiance et la foi en l'avenir⁹⁶⁵, dans une conformité parfaite avec l'idéologie communiste. *Le Combattant (Der Kämpfer)* [ill.101], gravé en 1938 par Fritz Schulze, devient avec *Résistance (Widerstand)* [ill.102] de Hans Grundig, une icône de l'antifascisme en Allemagne de l'Est et plus précisément de la classe ouvrière⁹⁶⁶. Mais, si les images réalisées par les deux couples d'artistes sont largement diffusées, elles ne suscitent en revanche que peu de commentaires. Ceux-ci ne sont de toute façon pas nécessaires : ce qui compte avant tout, c'est que les portraturés aient été des résistants. De là découle tout naturellement que l'œuvre des artistes est résistance. Ernst Niekisch⁹⁶⁷ l'explique dans *Kunst im Widerstand* : l'art « n'est au fond qu'une forme d'expression des mouvements du corps social et politique. Si à l'intérieur de la société et de la politique, une résistance survient, elle se signale pareillement dans les domaines de l'art. »⁹⁶⁸ Quoi qu'il en soit, l'œuvre d'art se doit d'être immédiatement lisible.

1.2.2 L'artiste en Christ et la citation des maîtres anciens

Dans la grande monographie qu'il écrit sur Hans Grundig en 1979, Günter Feist s'attarde sur l'autoportrait de 1933 [ill.103]. Il y décèle la plus grande authenticité, et comme la prophétie du devenir de l'artiste, non moins que de l'Allemagne et même du monde⁹⁶⁹. Le peintre, représenté dans une attitude combative, écrit-il, veut empoigner l'ennemi avant que celui-ci ne le frappe.

⁹⁶⁴ Hannelore Gärtner, *op. cit.*, 1965, p.239.

⁹⁶⁵ „eines der schönsten Zeugnisse menschlicher Bewährung in dieser Zeit“; *Ibid.*

⁹⁶⁶ Voir par exemple l'histoire de l'art la plus officielle publiée par l'Académie des beaux-arts d'URSS: Akademie der Künste der UDSSR, Institut für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst, *Allgemeine Geschichte der Kunst. VII. Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Traduit du russe, Leipzig, VEB E. A. Seemann, 1972, p.252. ou l'ouvrage collectif publié l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université Humboldt à Berlin (*Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität zu Berlin*), *Bild der Klasse: Die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst*, Berlin (Est), Verlag Tribüne, 1968. (Illustration n°182)

⁹⁶⁷ Voir *supra* p.275.

⁹⁶⁸ Ernst Niekisch, « Vorwort », *Kunst im Widerstand : Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1968, p.12.

⁹⁶⁹ Günter Feist, *Hans Grundig*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1979, p.92.

À cette interprétation univoque et militante, nous répondrons par une analyse de la couleur. Celle-ci pondère quelque peu l'explication de Günter Feist. Déjà, les motifs représentés par Hans Grundig sont parlants. Les quelques rayons d'une lumière blafarde et venue de nulle part se focalisent sur la face et les mains crispées du peintre. Ils éclairent le visage qui, tel un masque impénétrable et résolu, observe, questionne et pousse le spectateur à son propre auto-questionnement. Au premier plan, la touche gagnée par une certaine nervosité, dans le traitement des ombres et des lumières, dénonce la main de l'artiste, tiraillé entre les convulsions de l'époque et sa calme détermination d'homme engagé et d'artiste observateur. Le vert a envahi toute la surface. Lea Grundig a dit l'importance qu'il revêtait à cette époque dans l'œuvre de l'artiste. Elle se souvient ainsi d'une scène : « Les rues étaient pleines de SA et de SS. Hans en peignit une. Et il était insatisfait. Elle ne rendait pas tangible ce qu'on ne voyait pas, mais que la plupart des gens savait, ce qui se passait dans les caves de la Gestapo et dans les prisons pleines à craquer. La rue jubilait et piaillait sous les drapeaux et dans les processions. Hans était insatisfait. Un jour, il saisit un pinceau, le trempa dans un vert profond, et repeignit le ciel. Je ne peux oublier cet instant. (...) Le ciel vert avec les drapeaux à croix gammée rouge vif rendait la rue étrangement familière⁹⁷⁰ (*unheimlich*). »⁹⁷¹ Et plus loin, elle ajoute : « Avec ce ciel vert, commençait une phase complètement nouvelle dans l'œuvre de l'artiste. »⁹⁷² On perçoit, dans le commentaire de Lea Grundig, comment le vert, que cette dernière mentionne avec raison comme une couleur difficile à maîtriser, devient chez le peintre un équivalent plastique de la souffrance et du malaise ambiants, les exprimant bien mieux qu'une description, fut-elle minutieuse. Ce vert confère à la scène, plongée dans une froide obscurité, une atmosphère plus inquiétante que combative. Hans Grundig recourt en effet à

⁹⁷⁰ Voir la nouvelle traduction proposée par Olivier Manoni sous le titre : *L'inquiétant familier*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 2011.

⁹⁷¹ „Die Straßen waren voller SA und SS. Hans malte so eine Straße. Und er war unzufrieden. Sie machte nicht fühlbar, was man nicht sah, von dem aber die meisten wußten, von dem, was in den Kellern der Gestapo geschah und in den übervollen Gefängnissen. Die Straße jubelte und kreischte in Fahnen und Umzügen. Hans war unzufrieden. Da packte er eines Tages den Pinsel und tauchte ihn in starkes Grün und übermalte den Himmel. Ich kann diesen Augenblick nicht vergessen. (...) der grüne Himmel mit den grellroten Hakenkreuzfahnen machte die Straße unheimlich.“; Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin-Est, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p.45.

⁹⁷² „... mit dem grünen Himmel begann eine ganz neue Phase im Werk des Künstlers.“; *Ibid.* Il semble que le tableau dont parle Lea Grundig soit *Une rue sous le Troisième Reich (Straße im Dritten Reich)*, peint vers 1934, vraisemblablement disparu lors de l'attaque aérienne sur Dresde en février 1945.

des verts rompus qu'il mobilise pour leur caractère pathogène, morbide et qui rappellent la coloration verdâtre de la moisissure et de la putréfaction, ce vert qu'employait Grünewald pour le corps martyrisé du Christ. Utilisant l'idée d'équivalent plastique, née avec la théorie synthétique de Gauguin et développée par Maurice Denis, il fait de la couleur verte l'instrument expressif de son inquiétude. Dans *Chaos* (1938) [ill.104], panneau droit du triptyque du *Reich millénaire*, le ciel a pris cette teinte verdâtre, exprimant aussitôt la gangrène qui dévore l'Allemagne, ce « relent de pus et de peste », comme l'a si bien nommé Klaus Mann⁹⁷³. Ainsi que le rapporte avec justesse Kurt Junghanns, un ami de Hans et Lea Grundig, le projet du peintre était alors « d'utiliser toute l'excitation sensuelle de la couleur pour interpeller les hommes, attiser leur intérêt et les convaincre de la monstrueuse ampleur de la catastrophe en marche. »⁹⁷⁴ Alors que le nazisme qui s'évertua à développer la photographie et le cinéma en couleur, utilisait cette dernière pour sa capacité à suggérer l'intemporalité mythologique et l'utopie⁹⁷⁵, Hans Grundig s'en saisit pour dénoncer le fascisme, pour en démasquer le mythe, c'est-à-dire le caractère mensonger. La couleur chez Hans Grundig est morale, dans le sens où elle participe à une injonction faite au regardeur, comme le regard qu'il darde sur le spectateur dans son autoportrait. « Une œuvre d'art qui, derrière des portes closes, n'est vue par personne, est un morceau de matière morte. Sa vie commence pour la première fois quand elle agit sur les hommes... »⁹⁷⁶, écrit Lea Grundig. L'œuvre en appelle à la conscience morale du spectateur qu'elle perturbe et dérange dans sa tranquillité, afin de le pousser à s'interroger. C'est ce rôle qu'endosse, dans *Chaos*, le personnage admoniteur qui a pris les traits de Lea Grundig. Seul être humain dans une ville dévastée dont les habitants se sont transformés en bêtes, elle prend à partie le regardeur. Hans Grundig

⁹⁷³ Klaus Mann, *Mephisto* [1936], traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Grasset, 1993, p.203.

⁹⁷⁴ „den ganzen sinnlichen Reiz der Farbe zu nutzen, um die Menschen anzurufen, ihr Interesse zu entfachen und sie von der ungeheuren Tragweite der kommenden Katastrophe zu überzeugen.“; cité par Stephan Weber, *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresde, Hochschule für bildende Künste, 2001, p.55-58. (*Phantasos*. Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für bildende Künste Dresden)

⁹⁷⁵ Cf. André Gunthert, „La couleur de l'utopie: la peinture officielle du III^{ème} Reich », *Art et fascisme : totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France, des années 30 à la défaite de l'Axe*, Actes du colloque organisé par le centre de l'Histoire de l'Europe du XX^{ème} siècle de la fondation nationale des sciences politiques et le centre de recherche sur l'histoire de l'art contemporain de l'Université Paris I, Paris, 6 et 7 mai 1988, Paris, Editions. Complexe 1989, p. 193-205.

⁹⁷⁶ „Ein Kunstwerk, das hinter verschlossenen Türen von niemandem gesehen wird, ist ein Stück totes Material. Sein Leben beginnt erst dann, wenn es auf Menschen einwirkt...“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.6.

exploite la valeur émotionnelle, expressive de la couleur, et son pouvoir de communication⁹⁷⁷.

La poture adoptée par Hans Grundig dans son autoportrait, semblable à celle d'un boxeur, est, selon Diether Schmidt, un « principe de composition typique des autoportraits antifascistes des premières années sous la croix gammée. »⁹⁷⁸ On la retrouve dans l'*Autoportrait avec ortie (Selbstbildnis mit Brennessel)* [ill.105] de Curt Querner peint la même année. Le peintre s'est représenté dans ce qui semble être un grenier, tenant entre le pouce et l'index de la main droite une tige d'ortie. Il darde sur le spectateur un regard empreint de sérieux et de rage. Sa bouche exprime le mépris et l'amertume. Peu de temps auparavant, son ami Paul Eichborn avait été assassiné avec huit autres personnes lors d'un rassemblement antifasciste. Son autoportrait contient sa colère et son indignation. Pour Hellmuth Heinz, auteur d'une importante monographie sur l'artiste en 1968, il faut voir dans l'ortie un symbole de résistance, celle qu'il a désormais décidé de mener contre ce régime meurtrier⁹⁷⁹. Cet autoportrait, dans lequel le peintre résiste fermement à la brûlure cuisante de la plante urticante, devient un emblème de l'art antifasciste. C'est ainsi qu'elle ne cessera d'être reçue. Diether Schmidt voit aussi dans la plante une allusion à la revue satirique nazie du même nom, *Die Brennessel* qui fut publiée de 1931 à 1938. Curt Querner se figurerait arrachant « l'infâme mauvaise herbe nazie »⁹⁸⁰.

Toujours est-il que l'on regrettera qu'aucun des commentateurs n'ait noté l'allusion frappante à l'autoportrait d'Albrecht Dürer peint 440 ans auparavant (*Portrait de l'artiste tenant un chardon*) [ill.106]⁹⁸¹. Chez Querner, l'ortie se substitue au chardon épineux. Dans celui-ci, on a vu une allusion à la Passion du Christ, appuyée par la présence, à côté de la date, d'une inscription portant ces mots : "*Les choses m'arrivent comme il est écrit là-haut*". À la fatalité qu'évoquait le tableau de Dürer, un des tous premiers autoportraits

⁹⁷⁷ Voir Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973, § 758 et § 762, p.236-237. Ou Johannes Pawlik, *Theorie der Farbe*, Cologne, DuMont, 1969, p.54.

⁹⁷⁸ „typischen Kompositionsprinzip antifaschistischer Selbstbildnisse dieser ersten Jahre unter dem Hakenkreuz.“; Diether Schmidt, *op. cit.*, 1968, p.79.

⁹⁷⁹ Hellmuth Heinz, *Curt Querner*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1968, p.26.

⁹⁸⁰ „tückische Naziunkraut“; Diether Schmidt, „Selbstprüfung im Widerstand“, *Bildende Kunst*, 1969, n°1, p.17.

⁹⁸¹ En 1938, il peint un *Autoportrait avec chardon (Selbstbildnis mit Distel)* qui est comme le reflet dans un miroir de l'*Autoportrait avec ortie*, cette dernière s'étant transformée en chardon piquant, comme dans le tableau de Dürer.

indépendants de la peinture occidentale, Querner répond par la colère et l'insoumission.

Dans l'Allemagne de Hitler, l'iconographie de la Passion du Christ s'était vue investie d'une actualité brûlante. Elle se multiplia dans les œuvres des artistes non-alignés restés en Allemagne. Au commencement, il y avait la Première Guerre mondiale et les images qu'elle avait charriées. Pour les jeunes peintres envoyés sur le front, la figure du Christ crucifié - icône absolue du sacrifice et de la douleur - incarnait l'écho de leurs propres souffrances. Oskar Kokoschka avait réalisé dès 1916 une série de lithographies sur la Passion. C'est Huysmans et son roman *Là-bas* (1891) qui, avec sa description du retable d'Issenheim, avait importé en Allemagne cette vision d'un Christ « vulgaire, laid, parce qu'il assumait toute la somme des péchés et qu'il revêtait, par humilité, les formes les plus abjectes (...) le Christ des pauvres, Celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur ou l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme... »⁹⁸² Le Christ de Huysmans qui souffrait « ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, basement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture. »⁹⁸³, incarnait à lui seul tous les morts des tranchées, l'iniquité de leur martyre. L'exposition du retable d'Issenheim à l'Alte Pinakothek de Munich en 1918-1919 avant son retour en France s'était ainsi muée en un « événement populaire »⁹⁸⁴. L'historien de l'art Wilhelm Niemeyer parla d'un « pèlerinage d'un peuple pour une œuvre d'art »⁹⁸⁵. S'ils reconnaissaient la valeur d'une magnifique œuvre d'art perdue pour la nation, tous voyaient dans le supplice du Christ les souffrances des hommes sur le front. La littérature et l'art d'opposition à la guerre s'emparèrent de cette métaphore religieuse⁹⁸⁶. La guerre était perçue par de nombreux intellectuels et artistes comme un Golgotha pour l'Humanité. En 1919, Josef Hegenbarth avait ainsi représenté *L'arrière de la croix (Das rückwärtige Kreuz)* : l'artiste comme le spectateur était invité à se projeter dans la figure du martyr. De même, dans son autobiographie *Une jeunesse en*

⁹⁸² J. K. Huysmans, *Là-bas*, Paris, Librairie Générale Française, 1988, p.23. (Coll. Le Livre de Poche n°725)

⁹⁸³ J. K. Huysmans, *op. cit.*, p.24.

⁹⁸⁴ Wilhelm Niemeyer, *Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars*, Berlin, 1921, p.1.

⁹⁸⁵ *Ibid.*

⁹⁸⁶ *Les invalides de guerre* de Leonhard Frank sont des crucifiés. Dans une des scènes du livre, le narrateur découvre, parmi les blessés d'une infirmerie, la face du Christ. Cité par Ingrid Schulze, *Die Erschütterung der Moderne: Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1991, p.40.

Allemagne (Eine Jugend in Deutschland) publiée pour la première fois en 1933, Ernst Toller, alors en exil, avait établi des parallèles entre la Passion du Christ et son propre destin. Son séjour en prison, après la proclamation de la République des Conseils de Munich, rejouait l'emprisonnement du Christ⁹⁸⁷.

L'image resurgit en effet en 1933, alors que s'ouvrait une sombre période dans laquelle nombre d'artistes et d'intellectuels avaient le sentiment de vivre un nouveau Moyen Âge, « fallacieux, crispé et pernicieux. » (Klaus Mann)⁹⁸⁸, ce Moyen Âge primitif, diabolique et irrationnel qu'avait diffusé le XIX^e siècle⁹⁸⁹. Dès 1933, Rudolf Schlichter dessine un Christ en croix raillé par deux hommes : l'un porte un costume contemporain de l'artiste, l'autre ressemble étrangement à Hitler [ill.107]. En 1934, John Heartfield réalisait pour le numéro 22 de *l'Illustré du Travailleur (Arbeiter Illustrierte Zeitung)*, édité désormais à Prague, mais toujours en langue allemande, un photomontage intitulé *Comme au Moyen-âge... ainsi dans le Troisième Reich (Wie im Mittelalter... so im Dritten Reich)* [ill.108]. La photographie d'un élément sculpté de la cathédrale de Tübingen représentant le corps d'un homme pris dans les rayons d'une gigantesque roue, surmonte celle d'un individu dans la même position, ceint du même linge, mais pris dans les branches de la croix gammée. À ce photomontage, Heartfield ajoutait le commentaire : « Du supplice de la roue (bas-relief d'une église de Tübingen) à l'enfer de la croix gammée », interprétant le nazisme comme le retour à un Moyen-âge barbare et inhumain. De même, Carl Zuckmayer, dans son récit autobiographique, décrit l'entrée en 1938 des troupes de Hitler dans Vienne en ces termes : « La ville se métamorphosait en une peinture cauchemardesque de Hieronymus Bosch : lémures et demi-démons semblaient ramper, sortant d'immondices... »⁹⁹⁰ On croirait lire une description de *Carnaval* [ill.109], panneau gauche du triptyque du *Reich millénaire*, peint par Hans Grundig en 1935. Partout, chez ceux qui voyaient dans le nazisme un mouvement destructeur, c'étaient les visions d'un

⁹⁸⁷ Ernst Toller, *Eine Jugend in Deutschland* [1933], Leipzig, Philipp Reclam, 1970, p.164-166. Cité par Ingrid Schulze, *op. cit.*, p.105.

⁹⁸⁸ Klaus Mann, « Die Sammlung », *Contre la barbarie : 1925-1948*, traduit de l'allemand par Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Editions Phébus, 2009, p.52. Cet article parut dans le premier numéro de la revue *Die Sammlung* en septembre 1933. Klaus Mann créa et dirigea cette „revue mensuelle littéraire“, publiée aux éditions Querido à Amsterdam, pendant vingt-quatre mois.

⁹⁸⁹ Alain Montandon, « La fabrique du Moyen-âge en Allemagne », *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, p.223.

⁹⁹⁰ „Die Stadt verwandelte sich in ein Alptraumgemälde des Hieronymus Bosch: Lemuren und Halbdämonene schienen aus Schmutzeiern gekrochen...“; Cité par Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.188.

Moyen-âge diabolique héritées du siècle précédent, celui des gargouilles installées sur Notre Dame de Paris par Viollet-le-Duc qui s'imposaient. Aussi dans la littérature, chez Ernst Jünger, Theodor Haecker, Ernst Wiechert, Werner Bergengruen, Reinhold Schneider, Ernst Niekisch, Werner Krauss ou Fritz Percy Reck-Malleczewen, Hitler était-il comparé à l'antéchrist, le III^{ème} Reich à la „satanocratie“ et son histoire à l'Apocalypse⁹⁹¹. Chez Thomas Mann, le nazisme était associé au « diabolique »⁹⁹², à « une religion satanique »⁹⁹³, à la « bouffonnerie », à « la fange morale »⁹⁹⁴. Tirant parti d'une image semblable, Hubert Rüter peignait en 1937 un immense démon goguenard jouant d'une harpe à l'heure du Jugement Dernier (*Spiel des Dämons zum Untergang*) [ill.110]. Né en 1886 à Dresde, ce catholique avait épousé en 1921 Irena Rabinowicz, juive et première femme à entrer à l'Ecole supérieure des Beaux-arts de Dresde. À l'arrivée des nazis, elle avait été condamnée au travail forcé. Parce qu'il refusait de divorcer malgré le harcèlement continu dont il était l'objet, le peintre finit en 1944 par être condamné lui aussi aux travaux forcés qui l'estropièrent au point de rendre ses mains inaptes à la création artistique. Au terme de ces terribles années et en dépit de l'armistice, Hubert Rüter se donna la mort le 16 septembre 1945.

La figure du Christ et la citation de l'art ancien permettaient donc de dire la solitude des hommes, de l'artiste en premier lieu, la nécessité du choix, l'injustice et les persécutions perpétrées dans l'Allemagne nazie. Dans *Mon Royaume n'est pas de ce monde* (*Mein Reich ist nicht von dieser Welt*) [ill.111], Magnus Zeller opposait le Christ salvateur au faux messie qu'incarnait Hitler. Ce dernier n'avait de fait cessé de s'identifier au Christ⁹⁹⁵. Aux écoliers de Munich on dictait un texte qui établissait un parallèle entre la Passion du Christ et celle du Führer.⁹⁹⁶ Le Christianisme était instrumentalisé par le nazisme qui y trouvait un modèle. Il ne s'agissait pas seulement d'un emprunt formel. « Plus profondément », écrit Eric Michaud, « le nazisme semble avoir répété la même articulation, centrale au christianisme, de la foi à la vue, au sein d'une

⁹⁹¹ Reinhold Grimm, „Innere Emigration als Lebensform“, *Exil und innere Emigration (Exil et émigration intérieure)*. 3. *Wisconsin Workshop der Deutschen Abteilung der University of Wisconsin (octobre 1971)*, Francfort sur le Main, Athenäum Verlag, 1972, p.69.

⁹⁹² Thomas Mann, « Appel au monde civilisé », *Etre écrivain allemand à notre époque*, traduit de l'allemand par Denise Braul, édité par André Gisselbrecht, Paris, Gallimard, 1996, p.262.

⁹⁹³ Thomas Mann, « Pourquoi une victoire de Hitler est impossible », *ibid*, p.275.

⁹⁹⁴ Thomas Mann, « Appel au monde civilisé », *ibid*, p.262.

⁹⁹⁵ Eric Michaud, *Un art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.65.

⁹⁹⁶ *Ibid*, p.284.

même structure d'anticipation qui constituait l'eschatologie chrétienne. »⁹⁹⁷ Le motif christique se plie donc à une double lecture. Incarnation de la victime absolue, il sert aussi de révélateur satirique à la duperie que constitue la figure du Führer-messie et à son fantasme de toute-puissance.

Hans Grundig peignit deux crucifixions, l'une en 1934 [ill.112], une commande d'un pasteur de Clatzow, l'autre en 1938 [ill.113]. De la même manière qu'il avait représenté le soldat blessé au moment de la Première Guerre mondiale, le Christ incarnait le persécuté, la victime martyrisée du régime nazi. C'était là une interprétation partagée par tous. Rosemarie Schuder écrit ainsi dans *Neue Zeit* en 1975 que Hans Grundig a trouvé en l'homme crucifié, le symbole de ceux qui sont pourchassés et qui souffrent.⁹⁹⁸ Le peintre affirmait du reste qu'il voyait dans les représentations jugées scandaleuses du Christ de Grünewald « des symboles de l'humanité maltraitée. »⁹⁹⁹ D'ailleurs le périzonium déchiré dont il affublait son Christ semblait être une citation explicite de Grünewald et de son « Christ des pauvres » comme l'avait nommé Huysmans. Cette vision du Christ pauvre, venu sauver les plus démunis, avait été abondamment sollicitée par les écrivains de Gauche dans les années 1920 et par Karl Liebknecht dès 1919 qui avait mentionné dans son dernier article le « chemin du Golgotha de la classe ouvrière allemande » („*Golgothaweg der deutschen Arbeiterklasse*“). Celui-ci s'achèverait par le « jour de la délivrance » („*Tag der Erlösung*“). Auparavant, Engels avait déjà mis à jour une curieuse parenté entre le christianisme des origines et les débuts du mouvement ouvrier au XIX^{ème} siècle. Pour cela, il s'appuyait sur les écrits de Wilhelm Weitling pour qui le mouvement communiste de son temps avait été le suiveur des Chrétiens des origines comme des révolutionnaires du XVI^{ème} siècle¹⁰⁰⁰. Dans l'esprit des artistes et écrivains "prolétariens-révolutionnaires", il y avait donc ce cercle qui reliait l'histoire christique au prolétariat et passait par le XVI^e siècle, incarné pour eux par Matthias Grünewald ou Albrecht Dürer¹⁰⁰¹. Hans Grundig rappelle dans son autobiographie que lui et ses camarades trouvaient chez Bosch et Grünewald

⁹⁹⁷ *Ibid*, p.287.

⁹⁹⁸ Rosemarie Schuder, „Das Bündnis: Gedanken zu zwei Bildern Hans Grundigs“, *Neue Zeit*, n°74, 29 mars 1975, P.6.

⁹⁹⁹ „*Gleichnisse der geschundenen Menschheit.*“; Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*, Berlin, Dietz Verlag, 1973, p.133.

¹⁰⁰⁰ Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.47

¹⁰⁰¹ Dans l'œuvre qu'il avait créée en 1921 pour le bâtiment de la presse communiste à Halle, Karl Völker montrait un ouvrier devant un mur d'exécution présentant ses blessures. Karl Völker faisait ici expressément référence à une tradition de représentation du Christ. *Ibid*, p. 13.

« des parallèles avec [leur] époque étrangement apocalyptique. »¹⁰⁰² Cela s'exprimait par exemple dans les mains crispées - un motif hautement commenté dans la crucifixion du retable d'Issenheim - dont il affublait ses portraiturés (*Portrait de Helen Ernst (Bildnis Helen Ernst)* [ill.114], 1934 ; *Portrait de la danseuse Dore Hoyer (Bildnis der Tänzerin Dore Hoyer)*, 1935) [ill.115]. Dans une gravure qu'il réalisa en 1934, *La Gestapo était là (Die Gestapo war da)* [ill.76], la croisée de la fenêtre et l'ombre qu'elle projette sur le sol reproduisent la forme de la croix christique. Cette utilisation de la croisée de la fenêtre comme symbole de la croix du martyr a son origine dans le théâtre expressionniste, en particulier dans la pièce de Georg Kaiser *Du matin à minuit (Von morgens bis mitternachts)*. De même, dans la scène finale du *Marquis von Keith (Der Marquis von Keith)* de Frank Wedekind, une croisée de fenêtre devient un motif de la Passion. En 1938, année de l'arrestation de Hans Grundig, la figure du Christ faisait écho à la propre situation du peintre, acculé et promis aux mêmes outrages et tortures. « Les quelques personnes en qui s'incarne véritablement la culture souffrent... »¹⁰⁰³, écrivait Ernst Bloch en 1936. En 1934 aussi, Josef Scharl avait peint une crucifixion [ill.116]. Indubitablement, le visage de l'homme persécuté ressemblait à celui du peintre.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre religieuse la plus importante de ces années reste le cycle de *la Passion* [ill.117], des peintures au fusain de grand format réalisées par Otto Pankok entre 1933 et 1934. Si après la Seconde Guerre mondiale l'artiste, nommé professeur à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf en 1947, vit en RFA, son œuvre est publiée en premier lieu en RDA à partir des années 1960¹⁰⁰⁴. Il faut dire qu'il fait partie des rares à l'Ouest à critiquer avec véhémence l'art abstrait.¹⁰⁰⁵

Bien qu'il eût choisi de raconter la vie et la mort de Jésus, Pankok peignait les visages de ses figures d'après des modèles vivants, donnant à cette histoire

¹⁰⁰² „Parallelen zu unserer merkwürdig apokalyptischen Zeit.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.132.

¹⁰⁰³ Ernst Bloch, „Nobelpreis und Ausbürgerung“, *Die Neue Weltbühne*, 32ème année, n°50, 10.12.1936, p.1571-1576. Voir Valérie Robert, *Partir ou rester ? Les intellectuels allemands devant l'exil 1933-1939*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.216-217.

¹⁰⁰⁴ Voir *Otto Pankok: Handzeichnungen, Druckgraphik, Plastik*, cat. expo., Berlin (Est), Deutsche Akademie der Künste, 1961 et Kurt Schifner, *Otto Pankok. Eingeleitet und mit Schriften von und über Otto Pankok versehen von Kurt Schifner*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1963.

¹⁰⁰⁵ Voir Susanne Timm, *Otto Pankok: Die Lithographien, Steinätzungen und Monotypien, Werkverzeichnis Band 3*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1995, p.18-19.

millénaire une actualité nouvelle. Une Tsigane¹⁰⁰⁶ prêtait ses traits à la Vierge [ill.118], Constantin, un chômeur, à Saint Pierre [ill.119]¹⁰⁰⁷. Au Christ martyrisé, Otto Pankok octroya la physionomie de son ami, le peintre Karl Schwesig [ill.120]¹⁰⁰⁸ qui fut torturé dans les caves de la Gestapo. Konrad Falke exprimait la même chose lorsqu'il écrivait : « L'art a été crucifié sur la croix gammée »¹⁰⁰⁹. À l'Expressionnisme, Otto Pankok empruntait la déformation expressive, le trait tourmenté, les regards hallucinés et les longues mains noueuses, la fusion du paysage et du personnage. Il laissait néanmoins aux Expressionnistes l'emploi de couleurs vives, leur préférant le seul noir et blanc. C'était là pour lui l'expression de son sérieux, tout comme l'était la frugalité des moyens employés : le papier et le fusain. Depuis Max Klinger qui l'avait théorisé dans son opuscule *Malerei und Zeichnung (Peinture et dessin)* en 1891, la gravure devait exprimer ce dont la peinture ne pouvait rendre compte, en premier lieu la part sombre de la vie. Avec Käthe Kollwitz, un modèle pour la génération d'Asso, le pessimisme schopenhauerien de Klinger laissa place à l'espoir socio-démocrate de changer l'ordre établi¹⁰¹⁰. La couleur semblait à Otto Pankok trop superficielle pour un sujet grave. Néanmoins en 1927, Wilhelm Worringer avait vanté la palette noire et blanche d'Otto Pankok, si riche qu'elle donnait l'illusion de couleurs ardentes¹⁰¹¹.

Avec la représentation de la Passion du Christ, Otto Pankok entendait évoquer le destin des persécutés du Troisième Reich. Lui qui fut dès 1933 étroitement surveillé, dont la maison fut perquisitionnée, les œuvres confisquées, le connaissait bien. Au père jésuite Friedrich Muckermann il avait écrit en 1924 cette phrase que l'ecclésiastique citera dans la préface inédite qu'il rédigea pour le cycle de *La Passion* : « Je crois que l'époque de l'art-pour-l'art est dépassée, que l'on ne peut plus saisir la vie avec des peintures de bananes, de froids vases de fleurs, des cactées, quand bien même elles seraient belles. Le mal, jusqu'à présent contenu, est aujourd'hui lâché, le

¹⁰⁰⁶ De 1931 à 1933, Otto Pankok a consacré de nombreuses œuvres aux Tsiganes.

¹⁰⁰⁷ Rainer Zimmermann, „Christus, Zigeuner und Juden“, *Otto Pankok: Kunst im Widerstand*, cat. expo., Bonn, Bundeskanzleramt, Mainz, Landesmuseum, 1990, p.10.

¹⁰⁰⁸ Comme Otto Pankok, Karl Schwesig fait partie dans les années 1920 du cercle de « Mutter Ey » (Johanna Ey) et de l'association « La jeune Rhénanie » (*Junge Rheinland*) à Düsseldorf.

¹⁰⁰⁹ Konrad Falke, « Hakenkreuzigung der Kunst », *MuW*, 1ère année, n°2, nov.-déc. 1937, p.310-318. Voir Valérie Robert, *op. cit.*, p.213.

¹⁰¹⁰ Sur Max Klinger et la gravure, voir : Marie Gispert, « Max Klinger graveur », *Max Klinger : Le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879-1915*, cat. expo., Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, 2012, p.14-16.

¹⁰¹¹ Otto Pankok, Wilhelm Worringer, *24 Kohlenzeichnungen*, Munich, Piper, 1927. Cité in: Erhard Frommhold, Ernst Niekisch, *op. cit.*, 1968, p.12.

monde s'enfonce dans les ténèbres. Ce dont on faisait l'expérience quotidiennement, c'était la torture, la chasse à l'homme, le musellement, le mensonge, le vol, c'est-à-dire les péchés dans leur forme la plus monumentale. »¹⁰¹² Inspiré par les artistes allemands de la fin du Moyen-âge, de Konrad Witz à Matthias Grünewald, Otto Pankok utilisait l'histoire sainte pour construire son discours politique.

Dans l'introduction qu'il rédigea pour la publication de son cycle chez Kiepenheuer en 1936, Otto Pankok ne laissait en effet guère de doute sur ses intentions. Lorsque, dans l'avant-dernier paragraphe, il parlait des images produites par l'artiste qui ne seraient que des allusions, des indications données au spectateur, à charge pour lui de reconstituer ce que le créateur veut exprimer¹⁰¹³, il invitait clairement le regardeur à voir dans la Passion du Christ autre chose que l'histoire sainte. Au lecteur de 1936, les « ténèbres », « la fin d'un monde », « les passions démoniaques »¹⁰¹⁴ que dépeignait Pankok lorsqu'il évoquait l'époque de l'avènement du Christ, sonnaient tristement familières. « L'homme est-il à l'image de Dieu ou de l'animal ? »¹⁰¹⁵ demandait Otto Pankok. Chacun devait répondre et faire un choix. « C'est la décision à prendre face au problème le plus moderne et le plus actuel de tous. C'est la prise de position dans le combat contre tout ce qui rend la vie odieuse, absurde et étroite. »¹⁰¹⁶, affirmait l'artiste, montrant combien la question qu'il posait dans ses images était intemporelle et pressante à l'époque où il écrivait. Et, de fait, tous les commentateurs de l'œuvre de Pankok, comme Erhard Frommhold en 1968, ne cesseront de voir dans ces images une allégorie de l'époque nazie¹⁰¹⁷. Pour Rainer Zimmermann qui publie en 1972 à Berlin-Ouest un livre consacré à l'artiste de Düsseldorf, il faut voir *La Passion* comme une réponse à

¹⁰¹² „Ich glaube, daß die l'art pour l'art-Zeit vorbei ist, daß man mit gemalten Bananen, kalten Blumenvasen, Kakteen, und wenn alles noch so schön gemalt ist, nicht mehr das Leben fassen kann. Das Böse, bisher in Zaum gehalten, ist heute losgelassen, die Welt treibt höllenwärts. Was man täglich erlebte, war Folterung, Menschenjagd, Knebelung, Lüge, Raub, das heißt die Sünde in monumentalster Gestalt.“; Cité in: *Otto Pankok: Kunst im Widerstand*, cat. expo., Bonn, Bundeskanzleramt, Mainz, Landesmuseum, 1990, p.9.

¹⁰¹³ Otto Pankok, *Die Passion*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1970, p.XVIII-XIX.

¹⁰¹⁴ „die Schwärzen“, „Das Ende einer Welt“, „die dämonischen Leidenschaften“; *Ibid*, p.XVII.

¹⁰¹⁵ „ist Gott oder ist das Tier des Menschen Ebenbild ?“; *Ibid*, p.XVIII.

¹⁰¹⁶ „Es ist die Entscheidung in dem modernsten und aktuellsten aller Probleme. Es ist die Stellungnahme im Kampf gegen alles das, was das Leben gemein, sinnlos und eng gemacht.“; *Ibid*.

¹⁰¹⁷ Erhard Frommhold, „Kunst im Widerstand. Probleme und Wandlungen der Kunst zwischen 1933 und 1945“, *Kunst im Widerstand: Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Franfort-sur-le-Main, Röderberg Verlag, 1968, p.28.

la proclamation du Reich millénaire, un acte de résistance artistique contre le pouvoir ¹⁰¹⁸. Racontant ces sombres années, le peintre HAP Grieshaber, emploiera la même comparaison. « Les ennemis de nos ennemis sont nos amis. J'étais comme un Juif, comme un Socialiste, comme un Christ. »¹⁰¹⁹, déclare-t-il. Pessimiste et sombre, le cycle s'achève par la mise au tombeau : il n'y a pas de résurrection. À partir de 1938, d'ailleurs, Otto Pankok abandonna l'allégorie et entreprit de représenter *Le destin juif* (*Das jüdische Schicksal*) [ill.121]. Il s'y consacra jusqu'en 1945.

La Gestapo ne s'était pas trompée sur les intentions du peintre. La série de 60 fusains, publiée chez Kiepenheuer fin 1936, fut aussitôt suspectée. L'ouvrage fut interdit et les épreuves détruites. Les exemplaires disponibles chez l'éditeur, dans les librairies et dans l'atelier de Pankok furent saisis et confisqués. Le 21 janvier 1937, un article ordurier avait paru dans le journal SS *Das Schwarze Korps*, sous le titre « Blasphème 1936 » (*Gotteslästerung 1936*) qui fut probablement à l'origine de l'interdiction de l'ouvrage. Il reproduisait trois planches du volume. « Un regard sur les images de cette riche édition de la Passion pankokienne offre un aperçu de la peinture philosémite la plus mauvaise »¹⁰²⁰, écrivait l'auteur forcément anonyme. Il poursuivait : « Le Christ est ici consciemment représenté comme un Juif, avec toutes les caractéristiques raciales de cette race... »¹⁰²¹ La menace était claire : tout organe de presse qui présenterait une critique positive du livre d'Otto Pankok s'exposerait à des représailles¹⁰²². À la même époque, la lithographie *Hoto II* [ill.122] qui représente une jeune Tzigane fut accrochée à l'exposition « *Art dégénéré* » à Munich. Lors de sa présentation à Düsseldorf, on y adjoignit des photos de la *Passion*. Avant même tout ça, le 19 janvier, Gustav Kiepenheuer avait déjà averti l'artiste : « Tous ces indices montrent qu'un tel art n'est aujourd'hui plus compris et par conséquent plus possible non plus. »¹⁰²³ Il

¹⁰¹⁸ Rainer Zimmermann, *Otto Pankok: Das Werk des Malers, Holzschneiders und Bildhauers*, Berlin (Ouest), Rembrandt, Verlag, 1972, p.158.

¹⁰¹⁹ „Die Feinde unserer Feinde sind unsere Freunde. Ich war wie ein Jude, wie ein Sozialist, wie ein Christ.“ ; cité in: *Zwischen Widerstand und Anpassung : Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1978, p.138.

¹⁰²⁰ „Die Betrachtung der Bilder dieser groß aufgemachten Buchausgabe der Pankokschen >Passion< bietet einen Anblick der übelsten philosemitischen Malerei.“ ; cité par Rainer Zimmermann in: *Otto Pankok, op. cit.*, 1970, p.IX.

¹⁰²¹ „Bewußt ist hier Christus als Jude mit allen rassistischen Merkmalen dieser Rasse dargestellt.“ ; *Ibid.*

¹⁰²² *Ibid.*, p.XI.

¹⁰²³ „Alle diese Anzeichen deuten drauf hin, dass eine derartige Kunst heute nicht mehr verstanden wird und darum auch nicht mehr möglich.“ ; Lettre de Gustav Kiepenheuer à Otto

ajoutait : « Je n'ai jamais laissé planer le doute quant au le fait que la parution de votre « Passion » en ce moment représente un très grand risque. Chaque jour qui passe prouve un peu plus que j'(...) avais raison. »¹⁰²⁴ Kiepenheuer avait sûrement à ce moment subi un grand nombre de pressions.

Répondant à une invitation à l'exposition *Front de l'Ouest 1933 (Westfront 1933)* à Essen, Otto Pankok avait proposé cinq peintures au fusain extraites du cycle de *La Passion*. Le jury les refusa et lui demanda d'envoyer des natures mortes de fleurs et des paysages. Furieux, l'artiste envoya une lettre de protestation à Alfred Rosenberg¹⁰²⁵. En 1935, le cycle fut cependant présenté dans deux expositions : à Münster et à Mülheim, ville natale de l'artiste. Sous la pression du parti national-socialiste, cette dernière fut rapidement fermée. Il fallait donc une certaine dose de courage aux éditions Kiepenheuer pour entreprendre la publication de cette œuvre gênante, bien que les éloges des autres artistes fussent nombreux, tel Werner Gilles qui lui écrivit : « Chaque personne à qui je la [La Passion] montre est bouleversée. »¹⁰²⁶

A compter de cette époque, Otto Pankok fut toujours sur le qui-vive. Il travaillait en cachette et déménageait régulièrement. En 1936, il était à Gildehaus, en 1937 à Törwang (Oberbayern), entre 1938 et 1940 à Bokeloh (Emsland). En 1940, il chercha sans succès à émigrer en Suisse. Dès lors il vécut à Pesch (Eifel). En 2013, Otto Pankok a été reconnu « Juste parmi les nations » par l'Etat d'Israël et son nom gravé sur le Mur d'Honneur du Jardin des Justes à Yad Vashem. Avec sa femme, la journaliste Hulda Pankok, et le prêtre catholique Joseph Edmonds, il avait caché Brunhilde Barz, l'épouse juive de son ami le peintre Mathias Barz et l'avait ainsi sauvée de la mort¹⁰²⁷.

La reprise des formes issues du passé artistique national apparaît donc comme une caractéristique récurrente dans l'art allemand non-aligné entre 1933 et 1945. Certes, ce recours à l'art ancien avait été amorcé dès après la fin de la Première Guerre mondiale, mais il prit à partir de 1933 une ampleur

Pankok datée du 19 janvier 1937 citée par Cyrus Overbeck, Oliver Müller, *Otto Pankok : Maler, Grafiker, Bildhauer. Eine Biographie*, Düsseldorf, Droste, 1995, p.220.

¹⁰²⁴ „Ich habe Sie niemals darüber im Zweifel gelassen, daß ich das Erscheinen Ihrer « Passion » in dieser Zeit für ein sehr gefährliches Wagnis gehalten habe. Es zeigt sich um von Tag zu Tag mehr, daß ich (...) Recht hatte.“ ; même lettre citée par Cornelia Caroline Funke, *Im Verleger verkörpert sich das Gesicht seiner Zeit : Unternehmensführung und Programmgestaltung im Gustav Kiepenheuer Verlag, 1909 bis 1944*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p.219.

¹⁰²⁵ Pour plus de renseignements sur cet événement, le lecteur pourra se référer à *Ibid*, p.X.

¹⁰²⁶ „Wem ich es zeige, ist erschüttert.“ ; cité par Rainer Zimmermann, in: Otto Pankok, *op. cit.*, 1970, p.XI.

¹⁰²⁷ Voir „Künstler als "Gerechten unter den Völkern" geehrt“, *Die Welt*, 14 novembre 2013.

considérable. Les artistes de Gauche qui avaient mûri au contact de la Nouvelle Objectivité se sentaient attirés, dans une mesure grandissante, par la peinture allemande des XV^e et XVI^e siècles. Celle-ci, écrit le peintre Rudolf Schlichter dans son livre *L'aventure de l'art (Das Abenteuer der Kunst)* paru en 1949, réussissait d'une manière unique à rendre visible la figure du Diable dans l'homme¹⁰²⁸. En 1933 d'ailleurs, le peintre réinterprétait le thème du *Christ aux outrages (Die Verspottung Christi)* [ill.123], une iconographie répandue dans l'Allemagne des XV^e et XVI^e siècles. Ce fut au reste dans les pays du Nord que les représentations de dérision furent le plus explicites¹⁰²⁹ : la brutalité et la grossièreté des bourreaux y atteignirent des sommets. Matthias Grünewald en livra une version célèbre. Mais c'est à Cranach que Rudolf Schlichter semble être le plus redevable : le mur en pierres à l'arrière-plan, le soldat debout à gauche et la gamme colorée fondée sur le contraste de complémentaires du rouge et du vert allié au bleu rappellent fortement sa version du Christ aux outrages [ill.124]. Chez Schlichter, comme chez ses prédécesseurs, les insultes sont traduites picturalement par les distorsions de la bouche et la laideur des faces des tortionnaires. Il y a là quelque chose de la physiognomonie. S'y ajoute dans les visages représentés par Schlichter quelque chose de la caricature pratiquée par George Grosz par exemple qui donne à cette peinture une note actuelle. Schlichter qui avait pourtant cherché un temps à se rapprocher des cercles nazis, subissait en cette année 1933 moqueries et tourments, tout comme le Christ qu'il représentait. C'est directement à la biographie de Matthias Grünewald que le compositeur Paul Hindemith faisait référence, créant entre 1933 et 1935 un opéra au titre sans équivoque : titre *Mathis le peintre (Mathis der Maler)*. Cette œuvre symphonique se voulait une réflexion sur le rôle de l'artiste dans la société : celui-ci devait choisir entre prendre position politiquement - dans ce cas, pour Grünewald, s'engager dans la guerre des paysans - ou se vouer à sa seule création. Goebbels interdira la Première de cet opéra, ainsi que toute la musique de Hindemith. Les exégètes n'ont pas manqué de voir dans ce thème l'expression des combats intérieurs que menaient le compositeur. « Il s'agit donc ici, sous un argument historique transparent, des expériences personnelles d'Hindemith et de sa stratégie pour

¹⁰²⁸ Cité par Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.156.

¹⁰²⁹ *De la dérision au Moyen-âge : De la pratique sociale au rituel politique*, actes de la journée d'études « Pratiques de la dérision au Moyen-âge » organisée à Paris-Sorbonne, 29 novembre 2003, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, p.273.

assurer sa survie artistique face à un rapport de forces qui a changé. »¹⁰³⁰, écrit Günter Metken. Pourtant en 1937, le compositeur publia en toute légalité une *Instruction sur la manière de composer*. Pour Adorno, il y avait là de la fausse naïveté. Publier un ouvrage de composition musicale dans l'Allemagne nazie revenait à cautionner la politique artistique du Troisième Reich. « Il n'y a[va]it plus rien d'anodin. »¹⁰³¹, clamait-il. Un manuel de méthodologie ne pouvait être neutre, dès lors qu'il paraissait dans le contexte d'une idéologie dominante. L'art ancien et plus particulièrement, l'iconographie de la Passion étaient donc devenus un moyen d'évoquer l'actualité. Kurt Magritz reprenait à son compte la grande tradition iconographique allemande de la danse macabre [ill.125]¹⁰³² ; Otto Dix multipliait les sujets bibliques : *Les 7 péchés capitaux* [ill.46], *Loth et ses filles* [ill.126], en référence directe au tableau d'Altdorfer [ill.127], *Saint Christophe* [ill.128], dont il réalisa plusieurs versions. Chez Magnus Zeller aussi, les emprunts à la tradition picturale allemande étaient légion. Dans *Mon Royaume n'est pas de ce monde (Mein Reich ist nicht von dieser Welt)* [ill.111], œuvre disparue qui doit beaucoup au *Jugement dernier* de Jérôme Bosch, les cheminées d'usine et les drapeaux à croix gammée côtoient une imagerie typique du XV^e siècle, comme pour mieux révéler la duplicité du régime nazi qui prônait le retour à la tradition pour mieux masquer son fanatisme techniciste. Satiriste, Magnus Zeller démontrait la monstruosité du régime nazi qui combinait technicisme et obscurantisme. Le peintre, explique Béatrice Dumiche, prouvait que l'*hybris* n'était pas circonscrite au Moyen-âge. L'*Aufklärung* n'avait pas réussi à la contenir, mais au contraire avait contribué à l' « exaspérer à travers une sécularisation qui les orientait vers une résolution absolument terrestre. » Le sacré, le mystère et les tabous levés, ne restait que « la tentation nihiliste de la civilisation moderne qui port[ait] en germe le pouvoir de sa propre destruction fanatique. »¹⁰³³

¹⁰³⁰ Günter Metken, « Face aux dictatures : opportunisme, opposition et émigration intérieure », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.82.

¹⁰³¹ Article de Theodor W. Adorno qui devait être publié en 1940 dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*, mais la publication fut annulée en raison de la guerre. Cité par Günter Metken, « Face aux dictatures : opportunisme, opposition et émigration intérieure », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.83.

¹⁰³² Sur la spécificité germanique du thème de la danse macabre, voir : André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris, PUF, 1998, p.86. (Coll. *Que sais-je ?*) A la même époque, Arthur Honegger compose une *Danse des morts* (1938-1940).

¹⁰³³ Béatrice Dumiche, « La déformation caricaturale de la tradition picturale dans les tableaux contre le national-socialisme de Magnus Zeller », *Ridiculosa*, 2004, n°11, p.126.

Dans *Carnaval* (1935) [ill.109], panneau gauche du triptyque *Le Reich millénaire*, Hans Grundig ne chercha pas à cacher l'impression que lui avait faite *La lutte de Carême et de Mardi Gras* peint par Bruegel l'Ancien en 1559 [ill.129]. « Nous allions beaucoup à la Galerie de peintures et dans toutes les expositions. Hans aimait particulièrement Léonard de Vinci. Il aimait Grünewald, Dürer et Hans Baldung Grien. Mais lorsque nous vîmes ensemble les peintures de Bruegel à Vienne, nous fûmes touchés comme jamais »¹⁰³⁴, se souvient Lea Grundig. De fait, la Nouvelle Objectivité avait montré un regain d'intérêt pour la peinture hollandaise, et en particulier pour Pieter Bruegel l'Ancien, dont Ensor et Kubin s'étaient déjà emparé à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.¹⁰³⁵ Le tableau de Hans Grundig emprunte à celui de Bruegel la mise en scène et le sujet : des habitants d'une ville se sont réunis sur la place d'une ville pour fêter Carnaval. Les bâtiments, disposés sur le pourtour de la place, endiguent la profusion des figures autant qu'ils les exaltent. Le peintre de Dresde reprend à son compte le grouillement des personnages et des objets, et l'attention aux détails, conférant au spectacle une sonorité extravagante et suscitant chez le spectateur une sorte d'écœurement. Du reste, la construction de l'espace, structuré par les bâtiments et saturé de détails, doit également beaucoup aux Nazaréens qui, les premiers, s'étaient réclamés des maîtres anciens allemands. La comparaison avec *L'Entrée de Rodolphe de Habsbourg à Bâle* [ill.130] peint par Franz Pforr entre 1808 et 1810 est éloquente. En amplifiant tout - l'espace est plus dilaté, l'urbanisme plus dense, la foule plus nombreuse, les anachronismes et les incohérences plus fréquents -, Hans Grundig donne à sa représentation une note inquiétante.

Caractéristique de la peinture de Bruegel, le point de vue choisi par Hans Grundig, et indiqué par les deux personnages masqués au premier plan, est surélevé et on découvre la scène à travers un regard en plongée. Le roi des fous a été élu : chez Bruegel, il porte un panier renversé sur la tête ; chez Hans Grundig, un personnage arbore un entonnoir - allusion non déguisée à Jérôme Bosch [ill.131]¹⁰³⁶ - en guise de couvre-chef. Le chapeau et le visage gommé de

¹⁰³⁴ „Wir gingen sehr viel in die Gemäldegalerie und in alle Ausstellungen. Hans liebte besonders Leonardo da Vinci. Er liebte Grünewald, Dürer und Hans Baldung Grien. Aber als wir gemeinsam in Wien Breughels Gemälde sahen, waren wir gepackt wie nie.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.35. Hans Grundig a vu les œuvres du Maître hollandais conservées à Vienne, dont *La lutte de Carême et de Mardi Gras*, au printemps de l'année 1927, lors d'un voyage pour retrouver Lea Langer (future Grundig) que son père avait voulu éloigner de Dresde.

¹⁰³⁵ Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.109.

¹⁰³⁶ Voir *L'Excision de la pierre de folie* (v. 1490), Madrid, Prado et *Allégorie de l'Intempérance* (v. 1495-1500), New Haven, Yale University Art Gallery.

l'orateur de *Carnaval* semblent avoir été empruntés à l'un des personnages de Bruegel qui pousse un homme assis à califourchon sur un tonneau. Ce tonneau, on le retrouve chez Hans Grundig, dans *Carnaval* [ill.109] et, rempli d'immondices, dans une gravure de 1934 (*Les Snobs*) [ill.132] en référence à la Fête de fous lors de laquelle, au Moyen-âge, on traînait à travers les rues des individus dévêtus installés dans des baquets pleins d'immondices qu'ils jetaient sur la foule. Dans le tableau de Bruegel, ce personnage est suivi de près par la Mort qui porte ses attributs, masque de Pierrot lunaire, collier de coquilles d'œuf, tunique de paille, boîte à sel à la ceinture et plateau de gaufres. Ainsi dans le grand défoulement des passions qu'est le carnaval rôde toujours la mort, personnage clef de cette fête qui ne connaît pas la mesure. À Mardi Gras succède inmanquablement le Mercredi des Cendres. C'est là bien entendu que réside la lecture faite par Hans Grundig.

Les références à Bruegel, et plus généralement au Moyen-âge, ne se limitent pas chez Hans Grundig au seul *Carnaval*. Les maisons représentées dans *Le lotissement des journaliers en Poméranie (Tagelöhnersiedlung in Pommern)* [ill.133] de 1934 semblent tout droit sorties de temps médiévaux. Dans les détails triviaux et scatologiques que Hans Grundig multiplia dans des gravures qu'il réalisait à la même époque, l'influence breughélienne et rabelaisienne était patente. Le *Jardin des fous* [ill.134], gravé par Hans Grundig en 1935, et mettant en scène des personnages masqués se livrant au vu et au su de tous à l'activité la plus intime qui soit, n'est pas sans rappeler *L'orgueil*, conçu par Bruegel en 1558 [ill.135]. En haut du même mur que reprendra Hans Grundig apparaissaient les fesses d'un individu qui urinait dans un plat, montrant ainsi son intimité à la foule rassemblée. Représentant une dégradation systématique de la cible, l'ingrédient scatologique appartient à la tradition satirique. Chez Magnus Zeller [ill.136], Joseph Goebbels est caricaturé en démon au pied fourchu : nulle parole ne semble sortir de sa bouche, mais une vesse tonitruante s'échappe de son arrière-train. Dans *Omnivores (Allesfresser)* [ill.137], une planche gravée par Hans Grundig en 1937, une servante apporte à une famille attablée une assiette de matière fécale. La gueule d'un chien hurlant à la mort est comme un écho à celle grande ouverte de sa maîtresse. Hommes et bêtes se rejoignent dans leurs goûts culinaires. Ils sont prêts à manger tout ce qu'on leur sert, à avaler n'importe quoi. Dans le Troisième Reich, la démence règne et toutes les règles morales sont abolies. Au début de sa *Réponse à la "réponse"*, dans le célèbre débat qui l'opposa à Gottfried Benn,

Klaus Mann, évoquait la perte du « sens de la décence »¹⁰³⁷ qui sévissait désormais en Allemagne. Si l'allusion scatologique est régulièrement mobilisée à cette époque comme métaphore de l'Allemagne nazie, elle sert aussi à dénoncer l'enfer des camps de concentration. *Le prisonnier accroupi* [ill.138], peint par Felix Nussbaum après sa fuite du camp de Saint Cyprien, montre à l'arrière-plan le sordide quotidien de ce camp du Sud de la France. L'iconographie du pot de chambre et des toilettes est récurrente, comme pour signifier que l'époque que vivent les artistes n'est qu'une vaste fosse septique, « bas-fonds, lie et ordure »¹⁰³⁸ pour reprendre les mots de Thomas Mann décrivant le national-socialisme.

Les animaux fantastiques, monstres hybrides et grotesques sillonnent les œuvres de Bruegel autant que celles de Hans Grundig [ill.139]. Chez ce dernier, les objets et les organes acquièrent une vie propre. Comme ensorcelés, ils se soustraient aux besoins et aux manœuvres de l'homme. D'un « inquiétant familier »¹⁰³⁹, ils donnent à la scène des allures de messe noire. L'oreille dotée d'une vie propre rappelle celle déjà représentée par Hans Grundig en 1934 dans *l'Espion (Spitzel)* [ill.140] qui surgit, gigantesque derrière les pages du journal *Le Rapporteur (Anzeiger)*. Le monde fantastique, plein d'imagination et de fantaisie que créa celui-ci n'était pas sans rappeler évidemment l'univers de Jérôme Bosch. Ils ont en commun les figures hybrides, les motifs de l'arabesque et de l'échelle (*Vision d'une ville en feu*) [ill.141], également très présente dans l'œuvre de Bruegel. Comme Jérôme Bosch dans *Le Jardin des délices*, parfois également appelé *Le Reich millénaire (Das tausendjährige Reich)*¹⁰⁴⁰, Hans Grundig montre dans les trois panneaux de son triptyque les métamorphoses d'un même lieu. Hans Grundig avouait la fascination qu'exerçaient déjà sur lui lors de ses études à l'Académie de Dresde

¹⁰³⁷ Klaus Mann, « Antwort auf die "Antwort", *Zahnärzte und Künstler: Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt (rororo Nr. 12742), 1993, p.27.

¹⁰³⁸ Thomas Mann, « La fin », *Etre écrivain allemand à notre époque*, Paris, Gallimard, 1996, p.308.

¹⁰³⁹ Citant Jentsch, Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essais), 1985, p.224. Voir également la nouvelle traduction proposée par Olivier Manoni sous le titre : *L'inquiétant familier*, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 2011.

¹⁰⁴⁰ Wilhelm Fraenger, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch* [1947], Paris, Ed. Ivrea, 1993. (Titre original : *Das tausendjährige Reich*). C'est aussi sous ce titre de *Reich millénaire* que Lea Grundig évoque l'œuvre de Bosch. Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p.14-15.

« Bosch et le grand Grünewald »¹⁰⁴¹, auquel sa palette a été maintes fois comparée. Et nous pourrions encore multiplier les rapprochements.

Avec *Carnaval* [ill.109], Hans Grundig s'en prenait ostensiblement à la grande mascarade nazie, et livrait une parodie des processions des chemises brunes. Comme le tableau de Bruegel évoquait les luttes entre catholiques et protestants, l'œuvre du peintre de Dresde dépasse la simple évocation d'une fête populaire. C'est sur la place architecturée de la ville que se déroule l'Histoire avait théorisé Alberti dans son *De pictura*. Mêlant hybridation des formes, déchaînement coloré, thématique carnavalesque, caricature, formes grotesques et fantastiques, Hans Grundig entendait démasquer ce « défilé grotesque à travers une époque qui a perdu la tête et part en tous les sens » (Thomas Mann). Karl Hofer aussi voyait dans l'Etat nazi, un Etat dans lequel seuls « les bouffons et les criminels règn[ai]ent », « la déraison et la malveillance domin[ai]ent » et où les hommes « sombr[ai]ent dans la folie »¹⁰⁴². Se remémorant le 30 janvier 1933, jour de la nomination d'Adolf Hitler au poste de chancelier du Reich, Lea Grundig écrit dans son autobiographie : « Aux fenêtres apparaissaient des drapeaux à croix gammée, et des éditions spéciales criaient la nouvelle : Hitler était devenu chancelier du Reich, nommé par Hindenburg. Cela saisit la ville comme une ivresse. Des processions beuglantes marchaient, des chemises brunes sans nombre. Ils portaient leur hurlement en triomphe à travers toutes les rues, et qui se tenait sur leur chemin et ne levait pas le bras, était bousculé ou roué de coups. » Il faut dire que l'emploi du thème du carnaval pour disqualifier les despotes n'était pas nouveau. C'est ainsi que Victor Hugo s'en était pris à Napoléon III dans *Les Châtiments*. La parade se fait parodie et donne lieu, selon la formule de Jean Starobinski, à la « relève des dieux par les pitres »¹⁰⁴³. Fête qui célèbre l'alternance des saisons et rite de régénération, le carnaval et son répertoire de motifs servaient aussi à Hans Grundig à parodier un autre discours, celui des nazis qui en appelaient à la renaissance de l'Allemagne et à sa purification. Le peintre décrivait le règne de la dissimulation et du mensonge, dénonçait l'absurdité du nouveau régime et la bêtise des masses qui suivaient. Le Troisième Reich était le royaume de l'hypocrisie : tout le monde avançait masqué. Mais au-dessus d'une population

¹⁰⁴¹ „Bosch und der große Matthias Grünewald“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.132.

¹⁰⁴² „in Wahnsinn stürzen“; cité par Hildegard Viereg, « Künstler und bildende Kunst im Widerstand gegen das NS-Regime », *Resistance to National Socialism : Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte. Third Nottingham Symposium*, Munich, Iudicium, 1995, p.43.

¹⁰⁴³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p.12.

hypnotisée et frénétique, planait un ciel d'orage, lourd de menaces. Le KPD n'annonçait-il pas dès 1932 : « Qui choisit Hindenburg choisit Hitler, qui choisit Hitler choisit la guerre. » De fait, Hitler réintroduisait le 16 mars 1935 - année où Hans Grundig peignit *Carnaval* - le service militaire obligatoire et annonçait publiquement le réarmement, ce qui constituait une violation du Traité de Versailles. À Berlin, on organisait déjà les premiers exercices de défense anti-aérienne. Du Carnaval, jour de plaisirs, de jeux, de défoulement avant l'ascèse du Carême, Hans Grundig fit une allégorie. Dénoncer, rendre visible les mensonges du régime, telle était la mission dont se sentaient investis l'artiste et Lea Grundig, sa compagne et camarade de lutte.

Réinterprétant le *topos* du monde à l'envers, image courante dans l'Antiquité et très appréciée au Moyen-âge, l'artiste rejouait les actes symboliques du Carnaval expressément dirigés contre l'autorité suprême et le pouvoir. Dans les gravures qu'il réalisa à la même époque (*Allemagne, réveille-toi !* et *Parmi les cochons*) [ill.142&143], il reprenait à son compte le rite carnavalesque du détronement symbolique du souverain : les despotes nazis étaient déguisés en porcs, bafoués et insultés, comme le fou de Carnaval, élu roi d'un jour, redevient bouffon une fois son règne terminé et subit injures et coups. De la tradition médiévale du Carnaval, Hans Grundig se souvenait du rire comme langage du contre-pouvoir et de l'aspect matériel et corporel en tant que principe rabaisant et régénérateur¹⁰⁴⁴. Il faut ainsi voir dans ses images grotesques une double lecture, la mascarade étant tout à la fois métaphore de la folie destructrice du nazisme et conjuration du pouvoir dictatorial, comme le ridicule se doit d'être punitif et curatif¹⁰⁴⁵.

Dans ce cycle de gravures auquel Hans Grundig se consacra à partir de 1933 jusqu'à son arrestation et qu'il regroupera plus tard sous le titre évocateur *Des animaux et des hommes (Tiere und Menschen)*, le porc en tant qu'il est le symbole du mal est confondu avec le national-socialisme. Sur cette planche de 1934 [ill.142], on le découvre en compagnie de deux loups dans un paysage désolé, juste signifié par deux arbres morts. Plus tard, l'artiste adjointra à cette image un titre sans équivoque : *Deutschland erwache ! (Allemagne, réveille-toi !)*, célèbre slogan nazi. Mais même sans ce titre, l'image est transparente, qui montre un des porcs effectuant le salut hitlérien, nous

¹⁰⁴⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1970, p.88.

¹⁰⁴⁵ Sophie Duval, Marc Martinez, *La Satire (littérature française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000, p.38.

incitant à la considérer comme une allégorie. Ajoutons que cette clarté avait partie liée avec le projet de l'artiste, ancien membre d'Asso. Avec les porcs dressés sur leurs pattes arrière, la scène propose un jeu constant d'allers et retours entre anthropomorphisation de l'animal et animalisation de l'homme. Un dessin de Magnus Zeller montre de la même façon une horde d'individus à tête de singe, de cochon ou d'âne effectuant dans un même souffle le salut hitlérien [ill.144]. Hans Grundig a néanmoins ajouté à l'image d'autres qualités qui participent d'une esthétique générale de la laideur. On est frappé ici par la confusion, l'illisibilité des corps qui amplifient le thème déjà présent du monstrueux, comme par exemple avec ce cochon bicéphale, cet amas de chairs immondes dont la compacité provoque une sensation d'étouffement alors même que le champ est ouvert. Quant aux zones fortement obscures qui apparaissent dans les coins de la gravure, semblant obliger les porcs à refluer vers le centre, elles accroissent encore l'angoisse de l'indéchiffrable, et agissent en même temps comme des sortes d'équivalent plastique d'une violence aveugle que le spectateur subit déjà. Contents d'eux-mêmes, enfermés sur leur petit terrain de paille, les animaux ne semblent pas se soucier de ce qu'il se passe autour d'eux, à l'exception des deux loups, les oreilles en alerte, les crocs acérés, prêts à l'attaque. Le ciel tourmenté, lourd des menaces à venir, que l'on retrouve sans cesse à cette époque chez Hans Grundig, et la ligne d'horizon trop haute renforcent encore le sentiment d'une insupportable claustrophobie. Enfin, la multiplication des lignes, l'entremêlement irrégulier des hachures, le faible contraste clair-obscur produisent au plan plastique une confusion des valeurs qui semble aussi devoir être comprise de façon absolument littérale. Quant au choix de la technique, celle de la pointe sèche, il confirme ce propos. Ce qui est visé ici n'est pas le noir velouté, mais bien cette encre qui fuse et salit l'image. L'artiste donne ainsi à voir son image de l'Allemagne depuis l'arrivée des nazis, une Allemagne plongée dans « une nuit profonde et effroyable », ainsi que l'écrira plus tard sa femme Lea Grundig¹⁰⁴⁶.

Dans *Parmi les cochons (Unter Schweinen)* [ill.143], gravure réalisée entre 1934 et 1935, l'artiste joue du contraste entre les porcs qui ont désormais étendu leur règne à l'ensemble des animaux, et la petite fille, personnage assez ambigu dans cette scène lourde de sous-entendus obscènes, et dont la fonction pourrait être d'accroître encore la négativité des porcs. Celle-ci ne

¹⁰⁴⁶ „Tiefe, schreckliche Nacht“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1961, p.139.

s'est pas encore métamorphosée, sourde qu'elle est à l'endoctrinement nazi qui transforme l'être humain en bête. Comme Béranger dans le *Rhinocéros* de Ionesco, la petite fille encore intacte physiquement apparaît comme une figure de la résistance. D'une manière générale, cette impossibilité et ce refus de la métamorphose animale sont bien chez Hans Grundig une expression de la Résistance. Si ses chevaux pourchassés par des loups figurent pour l'artiste les victimes du fascisme [ill.145]¹⁰⁴⁷, ils ne sont en aucun cas des résistants. À notre connaissance, il n'existe qu'un seul exemple d'animalisation de résistants, dans la gravure réalisée en 1938, *Résistance (Widerstand)* [ill.102] qui les représente en lions, la tête fièrement dressée, leur regard portant au-delà de ce que le spectateur peut voir. Hans Grundig ne fut pas, loin s'en faut, le seul à utiliser le symbolisme universel du porc à des fins satiriques. Pendant la Seconde Guerre mondiale, George Orwell, artiste engagé qui voyait dans l'écriture un moyen de dessiller les yeux de ses contemporains, s'empara de cette image dans *La Ferme des animaux*, une fable allégorique qui entendait dénoncer les mécanismes des États totalitaires, et de l'Union soviétique en particulier. Chez l'auteur anglais, comme chez le peintre allemand, les personnages du dictateur et de ses suiveurs sont incarnés dans la figure du porc qui, dans le dernier chapitre du récit, se transforme en bipède, mettant un point final à son processus d'humanisation, figure classique du monde inversé puisqu'en effet au début de l'ouvrage, les hommes représentaient l'opresseur. Le redressement des cochons sur leurs pattes arrière devient le signe de leur corruption, de leur avilissement et de leur soif de pouvoir.

On ajoutera pour mettre en évidence le caractère hautement polysémique de ces œuvres, qu'à l'époque de la République de Weimar, les caricaturistes avaient consacré l'image du goret ou du verrat comme l'incarnation métaphorique de la bourgeoisie décadente et de la luxure qui lui était étroitement attachée. La célèbre revue satirique *Simplicissimus*, très appréciée de Hans Grundig¹⁰⁴⁸, revue qui fit de la caricature par animalisation un trait récurrent de sa ligne graphique, présentait ainsi sur sa couverture du 1^{er} avril 1921 [ill.146] un cochon en habit de bourgeois, indifférent à la mort d'Eros, et fièrement planté devant un kiosque débordant de revues pornographiques et de journaux à sensation. Un dessin de Carl Olaf Petersen [ill.147], paru en 1920 dans *Lustige Blätter*, développait une critique similaire. Comment ne pas citer

¹⁰⁴⁷ On retrouve ce même motif chez l'artiste allemand bientôt émigré aux États-Unis Johnny Friedländer qui fut à Dresde le colocataire de Hans et Lea Grundig.

¹⁰⁴⁸ cf. Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.26.

enfin les nombreuses œuvres graphiques de George Grosz [ill.148] qui firent du porc l'emblème du bourgeois libidineux. Le glissement sémantique du bourgeois au nazi dans la figure du porc chez Hans Grundig n'est pas anodin. À la dégradation, s'ajoute un phénomène d'intertextualité qui disqualifie le faux discours socialiste du parti nazi, en vérité au service de la bourgeoisie capitaliste.

De la même manière, cette animalisation parasite un autre discours. On sait en effet quel usage la propagande nazie fit de l'animalisation pour rendre possible l'extermination de ses victimes. Usant de l'ironie qui, selon Vladimir Jankélévitch, « mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer »¹⁰⁴⁹, Hans Grundig exploitait la phraséologie nazie à laquelle il appliquait la technique du grossissement pour mieux en faire ressortir l'absurdité. Quand l'idéologie nationale-socialiste ne cessait de prôner la supériorité de l'instinct sur la raison, que Hitler voyait le succès des grandes civilisations dans leur capacité à avoir réduit à l'état de bêtes de sommes les races vaincues, et que les Juifs, exclus de "l'élevage d'une race pure", étaient traités de "cochons", Hans Grundig parodiait l'Allemagne nazie sous la forme dégradante d'une immense foire aux bestiaux. Le théoricien nazi Walter Darré n'affirmait-il pas avec une assurance répugnante que savoir reconnaître les races humaines était un don inné tout à fait comparable à celui que l'on rencontre chez certains éleveurs de bétail particulièrement « connaisseurs » ?¹⁰⁵⁰ Fort de ses contradictions, et avec un cynisme cruel, le Troisième Reich fut, par ailleurs, le premier Etat à promulguer des lois protégeant les animaux domestiques. Alors que Hitler aimait s'identifier au loup, choisissant toujours pour QG des lieux qui évoquaient la retraite de l'animal, Hans Grundig peuplait ses gravures d'une meute de carnassiers assoiffés de sang. Dressant devant lui ses gravures comme un miroir qui reflète le véritable visage des bourreaux, le peintre déviait le flot injurieux pour le rediriger contre ces derniers.

Maniant la tradition des analogies entre l'homme et la bête, les associations ironiques, les glissements de sens et les équivalents plastiques, Hans Grundig produisit des images complexes qui multipliaient les niveaux de lecture et nécessitaient de nombreuses manipulations, à la manière de ce pliage anonyme bien connu [ill.149], qui circula parmi les alliés pendant la Seconde Guerre

¹⁰⁴⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion (coll. Champs n°66), 1964, p.100.

¹⁰⁵⁰ Cité in : *Hommeanimal : Histoires d'un face à face*, cat. expo., Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre Dame, Musée d'Art moderne et contemporain, 2004, p. 39.

mondiale. Une feuille, sur laquelle étaient dessinés quatre porcs, faisait apparaître, une fois savamment assemblés, le visage d'Hitler. La légende invitait à trouver le plus gros de tous les cochons, instituant le dictateur comme membre de l'espèce porcine, dans une parodie du discours nazi sur la race analogue à celle développée par Hans Grundig. Pour apparaître, la face du leader nazi devait résulter d'une hybridation de quatre culs porcins et d'éléments de physionomie humaine. Cette confusion des genres et des espèces que l'on a mise en évidence chez Hans Grundig est, pour Gilbert Lascault¹⁰⁵¹, caractéristique de la figure du monstre, terme que Thomas Mann, du reste, ne cesse d'employer pour qualifier le nazisme.¹⁰⁵² Ce pliage montre la circulation et l'universalisme de la figure du porc, comme incarnation du mal nazi qui rongait l'Allemagne. En reprenant une imagerie populaire et triviale, inscrite dans la tradition, profondément ancrée dans les discours des milieux oppositionnels de l'époque, et ainsi facilement identifiable, Hans Grundig affichait l'ambition d'être compris par tous, souhait qu'il revendiquait depuis les débuts de sa carrière. En mobilisant l'imagerie animale dans des compositions savamment orchestrées, nourries de la tradition populaire, aux antipodes de l'érudition et de l'intellectualisme, il entendait créer des images choc dans un langage clair et universel qui abolissait tous les clivages sociaux. Renouant avec la croyance ancestrale dans le mot qui tue et l'usage de la satire comme arme punitive et châtiment, Hans Grundig voulait « détruire le tissu de mensonges, rendre visible l'immense menace », considérant cela comme « la mission la plus importante à présent. »¹⁰⁵³

« Je me sers d'Animaux pour instruire les Hommes »¹⁰⁵⁴ écrivait La Fontaine. Entre 1935 et 1938, Hans Grundig ne réalisa pas moins de trois versions du *Combat des ours et des loups (Kampf der Bären und Wölfe)* : deux sont des gravures [ill.150&151]¹⁰⁵⁵, la troisième est une huile sur bois [ill.81]. L'artiste a choisi une composition circulaire, génératrice d'un mouvement perpétuel, rompue par la silhouette verticale d'un grand ours. Cet ours est le garant de la scène, celui qui empêche la dissolution des figures dans la profusion des lignes mouvantes. Dans la première gravure et particulièrement dans la version

¹⁰⁵¹ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

¹⁰⁵² Thomas Mann, *op. cit.*, 1996, p.260, 275.

¹⁰⁵³ „Das Lügengewebe zu zerreißen, die ungeheure Lebensbedrohung sichtbar zu machen, das wurde jetzt zur wichtigsten Aufgabe.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p.74.

¹⁰⁵⁴ Jean de La Fontaine, *Fables choisies mises en vers*, édition de Georges Couton, Paris, Bordas (coll. Classiques Garnier), 1990, p.31.

¹⁰⁵⁵ Ce thème a déjà fait l'objet d'une gravure en 1933 : *L'ours et les loups (Der Bär und die Wölfe)* [ill.153].

peinte, l'ours, placé sur la ligne qui sépare le champ en son juste milieu - celle qui passerait par l'oreille et le milieu du corps de l'animal - devient le lieu de convergence de la multitude de droites obliques incarnées par les nombreux loups. À cette ronde infernale, stigmatisée par la composition, participe aussi la nature. Dans les gravures, le ciel et le sol se confondent, animés par la violence du mouvement ; seule la plus grande clarté de l'un ou de l'autre, selon les versions, les différencie. La gravure qui, par nature, met généralement l'accent sur de forts contrastes clair-obscur, laisse plutôt place ici à la confusion, au tourbillonnement des deux valeurs qui s'entremêlent en un flot de hachures d'épaisseurs variées. Les lignes du sol suivent le mouvement des loups, dans une empathie de la nature avec la violence de la scène.

Dans la peinture [ill.81], le ciel revêt une teinte jaune, presque or, posée en grandes touches horizontales. Cette couleur, évoquant les fonds de la peinture médiévale, auréole la scène et lui confère une dimension visionnaire. L'image baigne alors dans une lumière artificielle, surnaturelle floutant les contours, dissolvant les formes et excluant d'emblée l'idée d'une simple peinture animalière. Au contraire, elle élève la représentation au rang de l'allégorie. D'autant plus que la scène, que ce soit dans les gravures ou dans la peinture, n'est parasitée par aucun détail inutile, aucun élément narratif, laissant toute la place à la force expressive. Comme il a été dit et répété, cette image symbolise le combat des ours communistes russes contre les meutes nazies, les « loups de la Gestapo »¹⁰⁵⁶ dont parle le peintre dans son autobiographie. Cela est particulièrement frappant dans l'huile sur bois où l'un des ours est peint du rouge vif du communisme, contrastant, dans un rapport de complémentaires, avec le vert de l'uniforme militaire. L'artiste recourt ici à la valeur expressive des couleurs, lorsqu'il oppose sur un fond neutre (brun) le rouge, ardent et combatif, au vert tirant sur le bleu, froid et violent. Le peintre a placé des touches de rouge sur le pourtour de la ronde à gauche et à droite, invitant notre regard à circuler et à participer au mouvement de l'attaque.

L'ours et le loup sont des figures de premier plan dans la littérature populaire et dans les bestiaires d'Europe occidentale, et d'Allemagne en particulier. Comme l'affirme Jean-Paul Clébert, « l'ours est sans doute avec le loup un des animaux qui ont le plus grassement nourri le folklore des craintes

¹⁰⁵⁶ „die Gestapowölfe“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.299.

et des superstitions. »¹⁰⁵⁷ Confrontés par l'anthropologue Sophie Bobbé, ils apparaissent « bel et bien comme deux partenaires privilégiés, reliés par des rapports multiples, allant de la conjonction à la substitution avec un net penchant pour l'opposition »¹⁰⁵⁸, et ceci aussi bien dans la littérature écrite, ancienne et contemporaine, que dans les contes animaliers. Le loup est avant tout perçu comme un carnassier sauvage, un monstre anthropophage et dévoreur.¹⁰⁵⁹ Dans la mythologie germano-scandinave, le loup Fenris et ses deux fils sont les fossoyeurs du monde. L'ours, animal nordique par excellence, est souvent mobilisé pour son caractère anthropomorphique. Esope (*Les voyageurs et l'ours*) prête à l'ours la figure d'une instance morale qui dit le vrai et le juste. Plus largement, il est « l'incarnation de la force brutale, du courage insatiable et de la supériorité sur toutes les autres bêtes. »¹⁰⁶⁰ Toutefois, ainsi que le formule Sophie Bobbé, « les caractéristiques physiologiques et éthologiques de l'ours, souvent employées de façon métaphorique pour vanter les qualités ou dénoncer les défauts de l'homme, mettent également en scène le jeu sur la frontière entre l'humain et l'inhumain. » Aussi Hans Grundig dévoile-t-il la bestialité des rapports humains. Si le loup est un carnassier, dans la représentation du peintre, l'ours n'est pas moins inquiétant et cruel. Les deux partagent des dents et des griffes blanches et pointues qui forment comme un leitmotiv de la composition. C'est là, selon Sophie Bobbé, la caractéristique du couple loup-ours si souvent convoqué, d'être à la fois des aimants qui se repoussent et s'attirent. Aussi écrit-elle : « L'ensemble des *items* constitutifs des figures de l'ours et du loup se font curieusement écho : tantôt semblables, tantôt différents, ces qualités semblent toujours pensées les unes par rapport aux autres. Souvent opposées, les positions de l'ours et du loup n'en sont pas moins complémentaires, et ce quel que soit le champ investi. » Ce qui caractérise finalement ces deux animaux c'est leur vocation particulière à être l'objet de projections anthropomorphiques. Sophie Bobbé démontre, dans son ouvrage, que l'ours et le loup sont « deux figures projectives d'une efficacité et d'une « éloquence redoutables. »¹⁰⁶¹ En tant que signifiants sociologiques, ils permettent de dire la diversité de nos rapports au monde, à l'altérité et à la destinée

¹⁰⁵⁷ Jean-Paul Clébert, *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971, p.279.

¹⁰⁵⁸ Sophie Bobbé, *L'ours et le loup : essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Institut National de Recherche Agronomique, 2002, p.3.

¹⁰⁵⁹ Cf. Jean-Paul Clébert, *op. cit.*, p.242.

¹⁰⁶⁰ Michel Pastoureau, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Editions du Seuil (Coll. Points Histoire), 2007, p.56-57.

¹⁰⁶¹ Sophie Bobbé, *op. cit.*, p.220.

humaine.¹⁰⁶² Ils incarnent, d'ailleurs, les deux pulsions décrites par Freud ; le loup symbolise la pulsion de mort et l'ours, la pulsion de vie. La lutte représentée par Hans Grundig devient un combat de la vie contre la mort. D'ailleurs, le dessin des loups dans les gravures, évoque les œuvres antiques assyriennes et confère à la scène une sorte d'archaïsme qui transporte ces images hors de la seule actualité. Le combat des ours et des loups est certes celui du communisme contre le nazisme ainsi que l'ont répété les exégètes est-allemands, mais c'est aussi l'expression des luttes millénaires qui opposent les hommes.

Alors que le national-socialisme s'inventait un passé artistique avec les grandes œuvres de la Grèce antique, Hans Grundig reprenait à son compte la grande tradition allemande du carnaval, dans un acte de réappropriation de la culture germanique pervertie par les nouvelles mesures de la dictature hitlérienne. Le slogan *Deutschland erwache !*, dont Hans Grundig fit le titre d'une de ses gravures, était compris à l'époque entre autres comme un appel à l'éveil de la germanité. Comme l'explique Éric Michaud, cette injonction faite à l'Allemagne de s'éveiller était d'abord l'injonction de se remémorer son passé allemand, et de construire enfin son avenir sur ce modèle idéal du passé¹⁰⁶³. Conscient de cela, Hans Grundig semble nous inviter à considérer ses œuvres, dans leur iconographie fantastique, les procédés et techniques employés, comme le vrai visage de l'art allemand, de la même manière que Joseph Roth affirmait : « Il n'y a pas d'entente possible entre l'Allemagne et le Troisième Reich »¹⁰⁶⁴. Pour l'écrivain, c'était clair : le Troisième Reich n'était pas l'Allemagne. Obéissant à la logique du double sens, le titre *Allemagne, réveille-toi !* s'il tournait en dérision le discours propagandiste, était aussi une injonction faite au spectateur potentiel de l'image. Derrière les emprunts de Hans Grundig, il y avait l'idée développée par Wilhelm Worringer pour lequel le Gothique nordique s'opposait au classicisme romain. Dans une lettre datée de 1936, Hans Grundig, qui doutait par ailleurs du bien fondé d'un art défini par son caractère national, écrivait : « S'il y a quelque chose comme un art

¹⁰⁶² *Ibid*, p.4.

¹⁰⁶³ Eric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.142.

¹⁰⁶⁴ Joseph Roth, „Dichter im Dritten Reich“, *Das Neue Tage-Buch*, 1ère année, n°1, 01.07.1933. Voir Valérie Robert, *op. cit.*, p.65-67.

allemand, alors nous sommes ceux qui créent les valeurs artistiques. »¹⁰⁶⁵ Ainsi, ne faudrait-il pas voir la récurrence des citations d'œuvres des maîtres anciens chez les artistes non-alignés comme une réaction à la profanation de l'art par le Troisième Reich ? Dès le mois de juin 1934, l'écrivain Ernst Ottwalt¹⁰⁶⁶ écrivait : « Il faudra chercher fort longtemps dans les littératures du monde entier, à toutes les époques de l'histoire littéraire, pour trouver un seul cas de profanation de la langue et de la rime comme ici, en vue d'une telle cruauté bestiale, en vue d'un tel abîme de grossièreté. »¹⁰⁶⁷ En utilisant sciemment le mot "profanation", chargé par son emploi systématique par les nazis de haine et de mépris, Ernst Ottwalt pointait l'agression intentée à la culture. L'art avait été profané par un gouvernement violent qui se disait composé d'artistes et qui considérait leur politique despotique comme leur grand œuvre¹⁰⁶⁸. Eux qui voulaient réveiller la germanité de tout un peuple, appelaient les artistes à renouer avec la grande tradition nationale, à s'inspirer de l'art gothique et renaissant et du Romantisme. Dans une aquarelle de 1937, *Cinquante ans plus tard (Fünfzig Jahre später)* [ill.153], Magnus Zeller dépeignait, avec des accents visionnaires, la destruction de la culture et des valeurs de la civilisation par l'idéologie nationale-socialiste. Sept ans plus tard, peu de temps avant sa déportation à Auschwitz où il trouvera la mort, Felix Nussbaum faisait le même constat désespéré. Sur les débris de la culture, technique, littéraire, musicale et plastique - comme un rappel des Vanités hollandaises - les squelettes dansent (*Triomphe de la Mort, Triumph des Todes*) [ill.154]. Avec ses nombreux instruments de musique, la scène semble une évocation du sinistre "bûcher des vanités"¹⁰⁶⁹, un constat désespéré de la destruction des œuvres et des valeurs de l'humanisme, et par là l'annonce d'un retour au Moyen-âge.

¹⁰⁶⁵ „Wenn es so etwas wie Deutsche Kunst gibt, dann sind wir diejenigen, die künstlerische Werte schaffen.“ ; Hans Grundig, *Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*, Rudolstadt, VEB Greifenverlag zu Rudolstadt, 1966, p.64.

¹⁰⁶⁶ Pseudonyme d'Ernst Gottwalt Nicolas. Né en Poméranie en 1901, il était membre du parti communiste. En 1932, il collabora avec Brecht au film *Kuhle Wampe*. En 1933, il émigra en Union soviétique où il mourra dix ans plus tard dans un camp. Il est l'auteur de nombreux essais et romans.

¹⁰⁶⁷ Ernst Ottwalt, "Literarische Beihilfe zum Mord", *Neue Deutsche Blätter*, juin 1934. Article repris dans le volume: Ernst Ottwalt, *Schriften*, Berlin, Verlag europäische Ideen, 1976, p.79-83. Citation traduite par Lionel Richard in: *Le nazisme et la culture*, Paris, Editions Complexe, 2006, p.XIII.

¹⁰⁶⁸ Voir Eric Michaud, *op. cit*, 1996, p.53-64.

¹⁰⁶⁹ Le bûcher des vanités, du moins le plus célèbre, fut allumé à Florence le 7 février 1497, jour de Mardi Gras, par les disciples du moine Jérôme Savonarole. Il s'agissait de brûler les objets qui poussent au péché et à la vanité. Miroirs, cosmétiques, robes, bijoux, mais aussi instruments de musiques, livres jugés immoraux, images et peintures disparurent dans les flammes.

Les artistes restés dans le Reich hitlérien trouvaient dans la société des années 1500 des affinités avec leur propre situation. Hans Grundig ressentait ainsi chez le français François Villon, ce poète marginal et vagabond, témoin de la Guerre de Cent ans et de la grande peste, dont il illustra *Le Lais* et *Le Testament* [ill.155&156], un curieux écho à sa propre situation de peintre banni de la société de l'Allemagne nazie, où régnaient le désordre et un parfum d'apocalypse. L'artiste allemand voyait dans la violence et la démente irrationnelle qui avait envahi le Paris du XV^e siècle ravagé par la peste, les combats de classe et la guerre, l'image par-delà les siècles de la barbarie qui était entrée en Allemagne. Pour Lea Grundig, il y avait effet des similitudes dans les situations sociales des artistes de 1500 et ceux des années 1930, fondement d'une imagination critique commune. Ne faut-il pas se demander, suggère l'artiste, si des situations sociales semblables à des époques différentes ne peuvent créer des réponses artistiques semblables ?¹⁰⁷⁰

Derrière ces appropriations, qu'elles soient le fait d'artistes non alignés ou de nazis et apparentés, il y a une histoire, celle de l'utilisation de la culture comme instrument de rassemblement national. Elle a commencé au moment de la domination napoléonienne et de la constitution de l'unité allemande, mais surtout c'est une histoire encore fraîche. Personne n'a oublié la popularité exceptionnelle dont ont bénéficié Grünewald et Dürer après la Première Guerre mondiale. On ne compte pas les publications qui leur furent consacrées. Bien sûr, cet engouement était profondément lié au désir de retrouver après la défaite une identité nationale que d'aucuns pensaient menacée. Lors de l'occupation de la Ruhr, on put ainsi observer une hausse du nombre d'ouvrages sur Grünewald et Dürer, qualifié de « maître de la forme allemande », de « sauveur allemand » et même de « héros allemand »¹⁰⁷¹. Wilhelm Niemeyer affirmait en 1921, dans l'ouvrage qu'il consacrait à Grünewald, que le retable d'Issenheim ne pouvait être compris que par des Allemands¹⁰⁷². Lorsque, dans son autobiographie, Emil Nolde évoque les années 1910-1912 et la volonté des jeunes artistes de redonner à l'art sa germanité perdue, il cite, en bonne place de son panthéon, la figure de référence qu'est Grünewald.¹⁰⁷³

¹⁰⁷⁰ Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.81.

¹⁰⁷¹ Cité in : Katia Baudin, « La modernité du passé : Otto Dix, les maîtres anciens et la République de Weimar », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°53, automne 1995, p.80.

¹⁰⁷² Wilhelm Niemeyer, *Matthias Grünewald, der Males des Isenheimer Altares*, Berlin, Furche Verlag, 1921, p.21. Traduit in Katia Baudin, *Ibid*, p.80-81.

¹⁰⁷³ Cité par Ingrid Schulze, *op. cit.*, p.28.

Citer Grünewald ou Dürer entre 1933 et 1945, c'était donc vouloir en appeler à l'esprit allemand, un projet somme toute bien similaire à celui des nationaux-socialistes. Néanmoins, quand les peintres nazis empruntaient aux grands maîtres des motifs - Karl Hennemann prenait chez Caspar David Friedrich l'image du champ labouré [ill.157], Adolf Ziegler trouvait chez Lucas Cranach le thème du Jugement de Pâris [ill.158] - et les transformaient en de vulgaires caricatures, Hans Grundig s'appropriait le fantastique, le grotesque et la violence des couleurs. En reprenant la forme du triptyque, que les nazis avaient eux-mêmes encouragée, faisant de celle-ci un dispositif du culte du Sang et du Sol¹⁰⁷⁴, Hans Grundig, fidèle à la tradition satirique, adoptait le discours de l'ennemi pour mieux le disqualifier en le caricaturant¹⁰⁷⁵. La citation, chez des artistes comme Magnus Zeller ou Hans Grundig, renvoie « à la capacité de l'art de montrer la barbarie humaine comme sa propre défiguration, comme sa dénaturation fondamentale dont seul la caricature fantastique et fantasmagorique peut rendre compte parce qu'elle informe l'innommable », explique Béatrice Dumiche¹⁰⁷⁶. Ce n'était pas le réveil d'une Allemagne oubliée que cherchaient les artistes modernes, mais la sauvegarde d'une germanité bien présente et désormais en danger. D'aucuns croyaient comme Thomas Mann à cette époque que la culture et l'esprit agissaient en silence sur le monde. Dans le premier numéro de la revue *Mass und Wert* (*Mesure et valeur*) qu'il édita à partir de 1937 en Suisse, on pouvait lire : « Loin de penser, comme certains intellectuels, que l'art n'a plus de rôle à jouer, qu'il est prouvé qu'il est dérisoire (...), qu'il ne change pas la situation, mais qu'il détourne l'attention de la lutte et du devoir, nous sommes au contraire convaincus que l'art en tant que manifestation d'une attitude et d'un esprit humains, n'a jamais eu plus qu'à l'heure actuelle la vocation d'être exemple, secours, salut. »¹⁰⁷⁷ Alors que beaucoup d'entre eux étaient déçus de leur fonction et qualifiés de non-allemands, les peintres non-alignés semblaient s'être engagés à révéler et sauvegarder la vraie tradition allemande, donnant à leurs choix l'allure d'une résistance. Et sauvegarder n'est pas figer. La différence fondamentale entre la récupération profanatrice

¹⁰⁷⁴ Brigitte Lohkamp, „Die Wiederbelebung des Triptychons in der Malerei der zwanziger und dreißiger Jahre“, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979, p.211-212.

¹⁰⁷⁵ C'est en ça que la satire diffère de la polémique et du pamphlet. Voir Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

¹⁰⁷⁶ Béatrice Dumiche, *op. cit.*, p.130.

¹⁰⁷⁷ Cité et traduit par Ursula Bernard, *Regards sur le IIIème Reich : le point de vue des écrivains allemands émigrés en France 1933-1939*, Grenoble, Publications de l'Université des Langues et Lettres, 1983, p.47-48.

des nazis et la sauvegarde des artistes non-alignés semble bien reposer, à l'exemple de Hans Grundig, dans une "appropriation active" des œuvres du passé. Cette "appropriation active", théorisée par Hans Robert Jaus ¹⁰⁷⁸, modifie la valeur et le sens des œuvres au cours des générations. En opposition aux exigences nazies qui, dans leur croyance en la belle forme éternelle, n'encourageaient qu'un plagiat des œuvres du passé, les artistes non-alignés tirèrent parti des tensions qui interviennent entre l'horizon du présent et l'œuvre du passé, ce que Jaus, à la suite de Gadamer, appelle la "fusion des horizons".

Si ces œuvres religieuses ou inspirées des maîtres anciens, et en premier lieu de Grünewald, trouvent une attention particulière en RDA, c'est parce qu'au même moment les artistes du cru montrent un nouvel engouement pour l'art « frühbürgerlich » (pré-bourgeois), néologisme est-allemand qui qualifie la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e siècle¹⁰⁷⁹. Les peintres des années 1960 se réapproprient l'iconographie religieuse. On trouve dans leurs œuvres de nombreuses crucifixions et déplorations. *Le Christ chemine avec nous (Christus fährt mit uns)* [ill.159], réalisé par Bernhard Heisig pour son cycle *Le cauchemar fasciste (Der faschistische Alptraum)* entre 1965 et 1968, rappelle fortement l'œuvre de Grünewald. En 1969, Willi Sitte représente un *Crucifié (Gekreuzigter)* [ill.160] et, deux ans auparavant, il avait eu recours à la forme du triptyque (*Höllenstein in Vietnam, 1966-67*) [ill.161]. Les historiens de l'art accompagnent cet intérêt. Wolfgang Hütt publie ainsi en 1968 une monographie consacrée à Grünewald (*Mathis Gothardt-Neithardt, genannt 'Grünewald'. Leben und Werk im Spiegel der Forschung*, Leipzig) et en 1973 *La peinture et la gravure allemandes de la révolution pré-bourgeoise (Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig)*. En 1970 et 1971, il avait publié l'œuvre complet des dessins et gravures de Dürer¹⁰⁸⁰. Ces années sont, au reste, marquées par un grand nombre de jubilés. On fête l'anniversaire de la naissance des grands artistes des XV^e et XVI^e siècles : Dürer en 1971, Cranach

¹⁰⁷⁸ Hans Robert Jaus, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1990.

¹⁰⁷⁹ Sur ce sujet voir Rudolf Kober et Gerd Lindner, „Paradigma Grünewald. Zur Erbe-Rezeption in der bildenden Kunst der DDR“ *Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, cat. expo., Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 2002, p.32-43. Le concept de "frühbürgerliche Revolution" (révolution pré-bourgeoise) apparaît en 1952 chez Alfred Meusel. Le terme sert à comprendre la Réforme et la Guerre des Paysans comme deux étapes d'un processus révolutionnaire.

¹⁰⁸⁰ Wolfgang Hütt, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528: Das gesamte graphische Werk. Handzeichnungen*, Rogner & Bernhard, 1971 et Wolfgang Hütt, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528: Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik*, Munich, Rogner & Bernhard, 1970.

en 1972. En 1967, on célèbre le 450^{ème} anniversaire de la Réforme et, en 1975, celui de la Guerre des Paysans. On croit lire dans les œuvres médiévales et renaissantes les signes du conflit entre féodalisme et capitalisme, qui sont comme autant d'échos à l'affrontement actuel entre capitalisme et socialisme. L'iconographie christique était dans les œuvres du passé, rappelle Lea Grundig en 1978, l'unique possibilité de s'exprimer sur les grandes questions sociales de l'époque¹⁰⁸¹. Surtout, dans une période marquée par la guerre du Vietnam et, plus tard, par le coup d'Etat de Pinochet au Chili, à un moment où les marques de protestation et d'opposition sont de nouveau opportunes, les œuvres antifascistes des années 1930 et leur répertoire de motifs empruntés à l'art ancien gagnent une nouvelle actualité auprès des peintres de la RDA. À cette lumière, l'œuvre de Grünewald est interprétée comme politiquement révolutionnaire. Malgré sa pensée mystique, elle serait réaliste parce qu'elle « confère une expression au ressenti des couches du peuple les plus éprouvées par la douleur »¹⁰⁸². Quant à l'irrationnel, il doit, selon lui, être vu comme la manifestation de la rébellion révolutionnaire¹⁰⁸³. À en croire Wilhelm Fraenger, le projet esquissé en 1525 par Dürer d'une colonne à la mémoire de la Guerre des paysans (*Bauernsäule*), constitue un « monument politique à la mémoire des paysans insurgés impitoyablement châtiés. »¹⁰⁸⁴

À cette époque, Erich Honecker arrive à la tête de la RDA. On assiste à un relâchement de la politique artistique qui autorise les artistes à expérimenter des formes nouvelles. Dès décembre 1971, deux mois à peine après son élection, Honecker déclare : « Pour peu qu'on prenne pour point de départ la solide position du socialisme, il ne me semble pas qu'il puisse exister de tabous dans les domaines de l'art et de la littérature. Cela concerne aussi bien les questions de fond que les questions de style. »¹⁰⁸⁵ Pendant une décennie, la RDA va connaître une vie culturelle extrêmement brillante. Parallèlement, arrive au pouvoir en Allemagne de l'Ouest une faction sociale-démocrate dirigée par Willy Brandt. C'est le début de la reconnaissance mutuelle des deux

¹⁰⁸¹ Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.12.

¹⁰⁸² „... weil es dem Empfinden der am schwersten vom Leid geprüften Schichten des Volkes Ausdruck verleiht.“; Wolfgang Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik der früh-bürgerlichen Revolution*, Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag, 1973, p.342. Cité in : Rudolf Kober et Gerd Lindner, *op. cit.*, p.36.

¹⁰⁸³ Irma Emmrich, „Mystisches Weltbild und revolutionärer Aspekt in der Kunst Mathis Gotharts (Grünewald)“, *Der deutsche Bauernkrieg und Thomas Müntzer*, Leipzig, Karl-Marx-Universität, 1976, p.224. Cité in: *Ibid.*

¹⁰⁸⁴ „ein politisches Gedächtnismal für die so erbarmungslos niedergeschlagenen aufständischen Bauern.“; cité in: *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ Cité et traduit in : Gilbert Badia, *et al.*, *op. cit.*, 1987, p.564.

Allemagne qui se considèrent désormais comme des Etats voisins et non plus ennemis. La RDA devient ainsi un interlocuteur à part entière sur la scène internationale. Elle entre à l'U.N.E.S.C.O le 22 novembre 1972 et à peine un an plus tard elle rejoint l'O.N.U. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, le champ artistique est-allemand devra faire l'amère expérience d'un nouveau durcissement de la politique culturelle. Finalement, quelques années avant la chute du Mur, en 1984, on pourra voir un numéro entier (n°3) de *Bildende Kunst* consacré à Max Beckmann.

② **L'antifascisme : un argument irrécusable**

La nouvelle histoire de l'art qui s'écrit en Allemagne de l'Est à partir du milieu des années 1960 doit certes beaucoup à l'arrivée de nouveaux historiens de l'art¹⁰⁸⁶ qui se sont formés après la guerre. Mais, elle tire avant tout sa légitimité du concept d'antifascisme sur lequel s'était construite la RDA en 1949. Lors de l'exposition organisée pour le 30^{ème} anniversaire de la fondation de la République Démocratique Allemande, on réaffirme le devoir moral que constitua la réhabilitation des artistes pourchassés par les nazis¹⁰⁸⁷. Pour autant, on n'expose aucune œuvre réalisée avant 1945. Quant à la sélection pour la période 1945-1950, elle n'a que peu à voir avec la réalité des expositions de l'après-guerre. C'est pour Martin Damus une « reconstruction de l'histoire de l'art »¹⁰⁸⁸. Ainsi, *Aux victimes du fascisme (Den Opfern des Faschismus)* [ill.53], peint en 1946 par Hans Grundig¹⁰⁸⁹ et considéré dans les années 1970 comme une forme primitive de l'art socialiste, avait été complètement occulté à l'époque de sa réalisation¹⁰⁹⁰.

Comme la RDA est l'unique détentrice de l'antifascisme, le réalisme socialiste est-allemand est l'héritier de l'art résistant¹⁰⁹¹. En 1958, lors d'un colloque à Berlin, Wolfgang Hütt démontrait déjà cette causalité irréfragable. Les artistes antifascistes comme Alfred Frank, Otto Nagel, Hans et Lea Grundig,

¹⁰⁸⁶ Wolfgang Hütt est né en 1925, Erhard Frommhold en 1928, Günter Feist en 1929 et Diether Schmidt en 1930.

¹⁰⁸⁷ Karl Max Kober, „Die Anfänge der Kunst der DDR“, *Weggefährten – Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten*, cat. expo., Berlin, Altes Museum, 1979, p.26.

¹⁰⁸⁸ „Wiederaufbau der Kunstgeschichte“; Martin Damus, *op. cit.*, p.20.

¹⁰⁸⁹ Une deuxième version est peinte en 1948-49.

¹⁰⁹⁰ Voir *supra* p.184.

¹⁰⁹¹ Voir Hannelore Gärtner, *op. cit.*, 1965, p.234.

et bien d'autres, seraient « les fondateurs du réalisme socialiste allemand »¹⁰⁹². À l'inverse, le socialisme menant à l'antifascisme, l'une des missions principales d'Asso fut selon Diether Schmidt le combat contre les dangers du fascisme et de la guerre¹⁰⁹³. D'ailleurs, à en croire Hannelore Gärtner, la résistance était la seule attitude logique pour les socialistes¹⁰⁹⁴.

L'argument inattaquable que représente l'antifascisme permet d'intégrer facilement l'art jugé jusqu'alors "décadent". Au point qu'il devient un terme, (trop) facilement utilisé, presque galvaudé, convoqué sans cesse dès que l'on parle de l'art réalisé entre 1933 et 1945. Plus qu'un engagement moral et politique, il se transforme en un "label" apposé sur les œuvres et les artistes. Les vues du vieux Berlin (*Altberliner Bilder*) [ill.162] que réalise Otto Nagel entre 1939 et 1945, de simples paysages, sont ainsi promues au rang d'art de résistance, au prétexte qu'elles montrent le visage de la cité prolétaire¹⁰⁹⁵. Alors que J. Martschenko consacre son article dans *Kunst und Literatur* à la naissance de l'art socialiste et aux tendances réalistes de la fin du XIX^e siècle au début des années 1930, il termine en rappelant qu'il a été beaucoup fait, ces dernières années, pour écrire l'histoire du combat antifasciste des artistes allemands et de leur participation aux mouvements de résistance¹⁰⁹⁶. Comme si tendances réalistes et combat antifasciste s'articulaient en une pure équivalence et, au-delà, l'art et la vérité. Il n'y aurait d'art véritable que moralement pur. Erhard Frommhold conçoit ainsi une homologie entre formes « conservatrices » et collaboration des artistes au régime nazi. Si Maurice Vlaminck ou Emil Nolde furent du côté de la collaboration, c'est qu'il y avait toujours eu dans l'idée qu'il se faisait de leur art quelque chose de l'idéologie fasciste¹⁰⁹⁷. Dès juin 1945, Otto Pankok en faisait le sujet de sa lettre aux artistes allemands. « L'art ne peut pas mentir », écrit-il, « être hypocrite ou faire le mal, car à l'instant où un artiste se place sur le terrain du mal, il quitte le domaine de l'art. Les tableaux qui ont été peints d'après des idées nazies

¹⁰⁹² „Die Begründer des deutschen sozialistischen Realismus“; cité in: Ulrike Goeschen, *op. cit.*, p.69.

¹⁰⁹³ Diether Schmidt, *In letzter Stunde 1933-1945: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Band II*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964, p.9.

¹⁰⁹⁴ Hannelore Gärtner, *op. cit.*, 1965, p.4.

¹⁰⁹⁵ Akademie der Künste der UDSSR, Institut für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst, *Allgemeine Geschichte der Kunst. VII. Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Leipzig, VEB E. A. Seemann, 1972, p.252.

¹⁰⁹⁶ J. Martschenko, „Realistische Traditionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“, *Kunst und Literatur*, février 1965, 13^eme année, n°2, p.205.

¹⁰⁹⁷ Erhard Frommhold, *op. cit.*, 1968, p.17.

sont toujours mauvais. Toute musique qui a été faite pour les nazis a une sonorité fausse. »¹⁰⁹⁸ Il serait ainsi facile de voir qui était un vrai artiste. Son œuvre serait l'unique preuve : « on nous reconnaît artiste à nos fruits »¹⁰⁹⁹. « De l'art pur ou pas d'art »¹¹⁰⁰ s'exclame-t-il. Jusqu'à aujourd'hui, bien des écrits sur l'art réalisé entre 1933 et 1945 reprennent à leur compte cette antique idée platonicienne de l'alliance du Beau, du Bien et du Vrai. Si, à l'Ouest, on chante les louanges d'un « art moderne puriste, héroïco-innocent »¹¹⁰¹, à l'Est, on vante les mérites d'un art résistant donc forcément d'excellence et inversement. C'est l'attitude morale de l'artiste, son engagement politique qui est gage de la qualité de son œuvre. Sinon, c'est l'importance artistique de l'œuvre qui cautionne l'intégrité morale de l'artiste et donc son antifascisme.

L'idée que le véritable art serait par essence opposé au fascisme ne cesse de se développer après 1945 et trouve un écho particulièrement favorable en Allemagne de l'Est. Nous avons déjà évoqué le statut particulier qu'endosse l'artiste aux yeux des Soviétiques¹¹⁰². Ainsi, quand Liselotte Zinserling en vient à l'Allemagne nazie dans son texte consacré à l'art allemand au XX^e siècle, elle affirme que, sans exception, « tous les véritables artistes (...) furent les victimes de cette barbarie. »¹¹⁰³, l'art véridique représentant nécessairement une menace pour le régime maléfique.

À partir de 1965, vingt ans après la fin de la guerre, on voit donc se multiplier les études sur l'art antifasciste. Celui-ci est enfin reconnu, au moment même où ses auteurs commencent à disparaître. Hans Grundig, affaibli par son séjour en camp de concentration, s'est éteint prématurément en 1958. Wilhelm Lachnit meurt en 1962, Otto Pankok en 1966, Otto Dix en 1969,

¹⁰⁹⁸ „Kunst kann nicht lügen, heucheln oder sonst Böses tun, denn im Augenblick, wo ein Künstler sich auf dem Boden des Bösen begibt, hat er schon das Reich der Kunst verlassen. Bilder, die aus einer Nazigesinnung gemalt werden, sind immer schlecht. Jede Musik die für die Nazis gemacht worden ist, hat einen falschen Klang.“; Otto Pankok 1893-1966. Retrospektive zum 100. Geburtstag, cat. expo., Oberhausen, Städtische Galerie Schloss Oberhausen, Drevenack, Otto-Pankok-Museum, 1993, p.182.

¹⁰⁹⁹ « Nous voyons clairement qui était réellement un artiste et qui s'est seulement comporté comme tel. » („Wir sehen klar, wer in Wahrheit Künstler war und wer sich nur als ein solcher gebärdet hat.“); *Ibid*, p.182 et 183.

¹¹⁰⁰ „Reine Kunst oder keine Kunst!“; *Ibid*.

¹¹⁰¹ Eduard Beaucamp, *Der verstrickte Künstler: Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne, DuMont, 1998, p.78.

¹¹⁰² Voir *supra* p.52.

¹¹⁰³ „Alle wahrhaftigen Künstler (...) wurden Opfer dieser Barbarei“; Lieselotte Zinserling, *op. cit.*, 1966, p.112-113.

Magnus Zeller en 1972... Néanmoins, ce sont désormais moins les personnes qui sont célébrées qu'un genre, "l'art de résistance" ainsi qu'en témoigne l'augmentation des expositions collectives. Pour Hans Grundig par exemple cela est patent : si pour la période précédente les expositions personnelles étaient légion, dorénavant, son œuvre trouve place dans des manifestations collectives toujours plus nombreuses. En 1968, un ouvrage entier est consacré à ce genre : *L'art en Résistance (Kunst im Widerstand)* dirigé par Erhard Frommhold. S'il devient nécessaire pour Ernst Niekisch, auteur de la préface, de s'intéresser à l'art antifasciste, c'est qu'en 1968 la résistance est redevenue un « devoir » dans le monde occidental¹¹⁰⁴.

Rassemblant un nombre considérable d'œuvres issues d'artistes originaires du monde entier puisque la Seconde Guerre mondiale avait touché l'ensemble du globe, l'ouvrage d'Erhard Frommhold et Ernst Niekisch contribue à faire de l'antifascisme un genre artistique. Sont sélectionnées toutes les œuvres qui évoquent, de près ou de loin, les sombres années des dictatures fascistes, la Guerre d'Espagne et la Seconde Guerre mondiale. Les artistes, de John Heartfield à Franz Radziwill en passant par Otto Dix, n'ont pas tous, loin s'en faut, fait partie de mouvements de résistance. Bien que les auteurs s'en défendent¹¹⁰⁵, la large sélection des œuvres, sans hiérarchie autre qu'un classement iconographique¹¹⁰⁶, laisse accroire que la résistance est une tendance de l'histoire de l'art qui prend naissance en 1922, avec l'avènement de Mussolini en Italie, et se définit par son sujet. C'est l'histoire politique qui donne formes et contenus au genre artistique et aux œuvres qui s'y rattachent. La Résistance, comme concept fumeux, est l'unique point de vue par lequel les auteurs interprètent les œuvres d'art sélectionnées. Les histoires particulières sont évacuées. Néanmoins, le livre a le mérite de laisser une large place aux œuvres qui montrent le destin des Juifs pendant la dictature hitlérienne, et celui des Allemands dans les camps d'internement français.

Il faut dire que l'antifascisme, une attitude d'opposition, donc une réaction psychologique, morale ou politique, sert sans cesse à justifier l'emploi de moyens plastiques non conformes au dogme du Réalisme socialiste. L'argument est utile aux nouveaux historiens de l'art qui peuvent dès lors intégrer l'Expressionnisme ou le Surréalisme sous couvert d'antifascisme. *L'art en*

¹¹⁰⁴ Ernst Niekisch, « Vorwort », *Kunst im Widerstand : Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1968, p.14.

¹¹⁰⁵ Erhard Frommhold, *op. cit.*, 1968, p.13.

¹¹⁰⁶ Les œuvres sont classées selon leur sujet : les prisonniers, la guerre d'Espagne, les camps de concentration, la résistance etc.

résistance présente ainsi quelques œuvres abstraites. De cette façon, tout devient résistance. Les paysages d’Otto Nagel, mais aussi le portrait et l’autoportrait¹¹⁰⁷. Avec ce nouveau label que constitue l’antifascisme, l’émigration intérieure trouve une nouvelle réception en RDA. Longtemps rejetée, elle fait désormais partie du vocabulaire de l’histoire de l’art est-allemande¹¹⁰⁸ et qualifie un certain type de résistance¹¹⁰⁹.

③ **Le culte des héros**

3.1 *Une histoire de l’art hagiographique*

Alors que l’antifascisme permet de justifier tous les écarts de représentation, il est plus que nécessaire d’ajuster les biographies. Même après la mort des artistes, les biographes s’emploient à entretenir le mythe. Les résistants ne sont-ils pas « les vrais héros de leur temps »¹¹¹⁰ ? Pour cela, on n’hésite pas, une fois de plus, à modifier quelque peu la réalité. Partout, il est écrit que Hans Grundig reçut l’interdiction d’exposer en 1934. Pour cet artiste communiste, il ne pouvait en être autrement. Pourtant, en 1935, il participait encore à deux expositions¹¹¹¹. En 1975, dans un catalogue d’exposition consacré à Oskar Nerlinger, on insiste sur les souffrances endurées par l’artiste sous le nazisme, et on affirme qu’il a reçu l’interdiction d’exposer. Toutefois, dans ce même ouvrage, on peut trouver une liste des expositions auxquelles a participé Nerlinger, et dont plusieurs ont eu lieu après 1936.¹¹¹² Dans l’ouvrage collectif consacré un an plus tard aux « *Précurseurs* », les vingt-cinq artistes représentés font l’objet de véritables hagiographies. C’est l’attitude morale de ces individus qui est célébrée, non leurs œuvres. « L’essentiel chez Hans Grundig », écrit Günter Bernhardt, « ne réside pas tant dans la particularité

¹¹⁰⁷ Diether Schmidt, „Selbstprüfung im Widerstand“, *Bildende Kunst*, 1969, n°1, p.17-22.

¹¹⁰⁸ Karl Max Kober, *op. cit.*, 1979, p.25.

¹¹⁰⁹ *Wilhelm Rudolph: Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte*, cat. expo., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, 1977, p.16.

¹¹¹⁰ „*die wahren Helden ihrer Zeit*“, Ernst Niekisch, *op. cit.*, 1968, p.9.

¹¹¹¹ "La gravure allemande – exposition de 1935" (Deutsche Graphik-Schau 1935), Leipzig, Museum der bildenden Künste / Leipziger Kunstverein, Mars 1935, et "Exposition d’art de Dresde 1935" (Dresdner Kunstausstellung 1935), Dresde, Lennéstraße, 29. Juin-Septembre 1935.

¹¹¹² *Alice Lex-Nerlinger. Oskar Nerlinger. Malerei-Graphik. Foto-Graphik*, cat. expo., Berlin-Est, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1975, p.13, 70-71.

de son parcours, ni dans l'originalité de son écriture, mais bien davantage dans la connaissance profonde et la passion avec laquelle il combat pour l'humanité, la justice sociale, contre le fascisme et la guerre impérialiste aux côtés du prolétariat révolutionnaire. »¹¹¹³ Quelques lignes plus loin, Hans Grundig est décrit comme un « communiste convaincu » et, juste après, comme un « artiste doué d'imagination »¹¹¹⁴. Dans *L'art dans la résistance*, les artistes sont qualifiés de « prophètes »¹¹¹⁵.

3.2 L'exemple de Hans et Lea Grundig

De tous les artistes de ce que l'on a appelé l'art "prolétarien-révolutionnaire" durant la République de Weimar, Hans Grundig est le plus exposé à cette époque. De nombreux articles, comme celui de Harald Olbrich en 1973, ou celui de Dietmar Eisold en 1976, certifient qu'il est l'un des peintres et graveurs "prolétariens-révolutionnaires" les plus importants.¹¹¹⁶ Dans un texte de 1976, Ursula Horn juge ses œuvres comme des « exemples toujours valables »¹¹¹⁷.

Pendant vingt ans, du début des années 1960 à la toute fin des années 1970, les expositions consacrées à Hans et Lea Grundig se multiplient en RDA et dans les nombreux pays du bloc de l'Est. En 1973, *La nouvelle Allemagne (Neues Deutschland)* y voit des « événement[s] artistique[s] important[s] »¹¹¹⁸. On veut réparer l'injustice dont l'artiste de Dresde a été la victime depuis la fondation de la RDA et jusqu'à sa mort en 1958. Force est de reconnaître, comme l'écrit Günter Feist dans le catalogue de l'exposition que la Ladengalerie de Berlin-

¹¹¹³ „Der Herausragende an Hans Grundig liegt nicht so sehr in der Besonderheit seines Lebensweges, noch in der Eigenwilligkeit seiner künstlerischen Handschrift, vielmehr in der tiefen Erkenntnis und Leidenschaftlichkeit, mit der er für Menschlichkeit, soziale Gerechtigkeit, gegen Faschismus und imperialistischen Krieg an der Seite des revolutionären Proletariats stritt.“; Günter Bernhardt, *op. cit.*, 1976, p.235.

¹¹¹⁴ „phantasiebegabter Künstler“; *Ibid.*

¹¹¹⁵ Ernst Niekisch, *op. cit.*, 1968, p.11.

¹¹¹⁶ Harald Olbrich, „Eine Kunst in der alles zum Gleichnis wird. Hans Grundig-Ausstellung am Fernsehturm in Berlin“, *Berliner Zeitung*, n°289, 29^{ème} année, 19 octobre 1973, p.6; Dietmar Eisold, „Das realistische Bild eines Kommunisten. Zum Fernsehfilm "Requiem für Hans Grundig", *Neues Deutschland*, n°47, 31^{ème} année, 24 février 1976, p.4.

¹¹¹⁷ „gültige Vorbilder“; Ursula Horn, „Negation der Barbarei – Bejahung des Menschen. Zum 75. Geburtstag Hans Grundigs“, *Bildende Kunst*, 1976, n°2, p.82.

¹¹¹⁸ „bedeutendes künstlerisches Ereignis“; Peter H. Feist, „Leidenschaft, revolutionäre Phantasie. Hans Grundig-Ausstellung am Fernsehturm in Berlin“, *Neues Deutschland*, n°272, 28^{ème} année, 2 octobre 1973, p.4.

Ouest consacre à l'artiste en 1966, que « Hans Grundig était un des artistes les plus intéressants de notre époque »¹¹¹⁹. Les publications s'enchaînent donc. En 1966, une sélection des lettres écrites par l'artiste de 1926 à 1957 est publiée. Ses illustrations du *Petit* et du *Grand Testament* de Villon sont éditées. En 1976 enfin, paraît à Dresde, la grande monographie de Günter Feist. Les articles publiés dans les revues d'art et les quotidiens s'accumulent. Un film est même produit par la télévision de RDA, *Requiem für Hans Grundig* qui est diffusé en 1976 à l'occasion du 75^{ème} anniversaire de l'artiste. Tout cela n'est bien sûr pas sans lien avec la critique du Réalisme socialiste qui s'amorce à partir de 1967¹¹²⁰. En 1969, l'œuvre de Lea Grundig avait déjà fait l'objet d'une importante monographie rédigée par Wolfgang Hütt.

L'œuvre du couple Grundig investit même les programmes scolaires. Après la *Septième Exposition d'art allemand* (1972-1973), une courte étude est menée. 916 élèves des 10^{ème} et 11^{ème} classes sont interrogés sur l'œuvre qu'ils ont préférée au cours de leur enseignement dans les trois disciplines, littérature, musique et arts plastiques. Dans la catégorie "arts plastiques", les œuvres de Hans Grundig - particulièrement *Condamnez la bombe atomique ! (Ächtet die Atombombe!)* [ill.163] et *Le Reich millénaire* [ill.83] - arrivent en tête avec 56 citations, loin devant Albrecht Dürer (26 citations), Raphaël (10 citations), Rembrandt (8 citations) et Käthe Kollwitz (8 citations)¹¹²¹. Comme le souligne Stephan Weber, en RFA, aucun élève ne connaîtrait même le nom de Hans Grundig.¹¹²² Lea Grundig publie, en outre, en 1964 à la demande du Ministère pour l'éducation du peuple (*Ministerium für Volksbildung*), un manuel à destination des écoliers pour l'enseignement de l'art [ill.164]. Elle y explique ce que sont l'art, la couleur, la gravure, et ce qui fait la qualité de la création artistique, c'est-à-dire la vérité objective. Puis suivent une courte histoire de l'art, de l'art "prolétarien-révolutionnaire" de la fin des années 1920 à la création contemporaine, et l'analyse d'une œuvre, entre autres, de Käthe Kollwitz, John Heartfield, Otto Dix et Hans Grundig, en tout dix œuvres de neuf artistes.

¹¹¹⁹ „Hans Grundig war einer der eigenständigsten und interessantesten deutschen Künstler unserer Zeit“ ; *Hans Grundig Dresden 1901-1958*, cat. expo., Berlin (Ouest), Ladengalerie, février-mars 1966, p.1.

¹¹²⁰ Sarah Wilson, « Réalismes sous le signe du drapeau rouge, 1945-1960 », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.250.

¹¹²¹ Etude citée par Bernd Lindner, *op. cit.*, p.199-200.

¹¹²² Stephan Weber, *op. cit.*, p.12.

Indice ultime de l'importance de Hans Grundig au sein du monde de l'art officiel, un article signé de la main même d'Alexandre Dymshitz, ancien officier culturel de la zone d'occupation soviétique qui avait qualifié ses œuvres de « décadentes », paraît en 1965 dans un journal soviétique, puis dans *Bildende Kunst*¹¹²³.

¹¹²³ Alexander Dymshitz, „Meine Begegnung mit Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n°5, 1965, p.268-269.

B. Des témoins aux chercheurs : une nouvelle génération passe l'histoire à la loupe

① **Devoir de mémoire**

En 1963, à l'âge de 87 ans, Konrad Adenauer quitte la chancellerie. Il est remplacé par Ludwig Erhard dont on se souviendra comme l'artisan du "miracle économique allemand". Avec la fin de ce que d'aucuns ont appelé "l'ère Adenauer", le climat politique et culturel se transforme en RFA. Déjà, en 1958, un changement s'était fait sentir¹¹²⁴ ; le travail de mémoire avait pris un nouveau tournant. La continuité des élites en particulier concentrait les principaux blâmes. Ainsi, Hans Globke, le secrétaire d'Etat à la chancellerie, avait-il collaboré à la rédaction des lois de Nuremberg. Derrière cela, se tenait de surcroît la RDA qui cherchait à discréditer l'Etat ouest-allemand pour mieux occulter ses propres problèmes¹¹²⁵. En mai 1957 et novembre 1959, elle fut, à l'origine d'une campagne intitulée « *Nazi-Blutrichter* » (« les juges nazis aux mains tachées de sang ») qui visait à dénoncer la présence au sein de la justice ouest-allemande d'un millier de juristes autrefois impliqués dans l'appareil nazi. Le malaise s'instillait devant le retour aux responsabilités d'un certain nombre de personnalités compromises. La littérature s'en était fait d'ailleurs très tôt l'écho¹¹²⁶. En novembre 1959, une exposition organisée par Reinhard Streker, membre de l'Association allemande des étudiants socialistes (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*) s'était ouverte à Karlsruhe sous le

¹¹²⁴ En 1952, une première étape avait été franchie avec la reconnaissance de la légitimité de la résistance. En 1953 et 1954, plusieurs commémorations avaient eu lieu en l'honneur des victimes du régime nazi.

¹¹²⁵ Michael Lemke, „Instrumentalisierter Antifaschismus und SED-Kampagnenpolitik im deutschen Sonderkonflikt 1960-1968“, *Die geteilte Vergangenheit: zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin, Akademie Verlag, 1995, p.64.

¹¹²⁶ Voir en 1953 *Das Treibhaus (La Serre)* de Wolfgang Koeppen, *Billard um Halbzehn (Billard à neuf heures et demi)* de Heinrich Böll et en 1959 *Engelbert Reineke* de Paul Schallück. Cf. Hélène Camarade, *Ecritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.86.

titre « La justice nazie impunie » (*Ungesühnte Nazijustiz*), provoquant de nombreux remous dans l'opinion et la presse.

Malgré cela, l'année 1959 ne fut pas seulement celle d'un réveil des consciences, elle s'acheva également par le drame de la profanation de la synagogue de Cologne dans la nuit de Noël, bientôt suivie dans les semaines suivantes par pas moins de sept cents actes antisémites. Cette synagogue, détruite par les nazis lors de la "Nuit de Cristal", venait d'être inaugurée après sa reconstruction. Partout, l'Allemagne fut accusée de rester passive face à l'antisémitisme et de ne pas éduquer correctement sa jeunesse. Les enseignants arguèrent bien qu'ils devaient faire face à des familles encore imprégnées par l'idéologie nazie ; le drame de Cologne fut interprété comme l'incapacité de la RFA à gérer son passé. Cette situation obligea le gouvernement à réagir. Adenauer fit preuve de fermeté à l'égard de l'antisémitisme et la tragédie de Cologne donna lieu à une vague de condamnations sans précédent.

1.1 Naissance d'une Erinnerungskultur

L'histoire récente suscitait de nouveau un intérêt. Après s'être plongés dans le travail et la consommation au sortir de la guerre dans un fébrile désir d'oubli, les Allemands - d'abord une élite -, aidés par le renouvellement des générations, commencèrent à interroger le passé nazi. En 1959 paraissait *Le Tambour* de Günter Grass et les éditions Fischer se portèrent acquéreur des droits de traduction de *Si c'est un homme*, l'effroyable témoignage de Primo Levi. *Le Journal* d'Anne Frank s'établissait comme succès éditorial. L'adaptation théâtrale connut de nombreuses représentations et on en fit également un film.

Cette énergie libidinale des Allemands de 1945, soustraite au passé par l'opération du déni et reportée sur le présent dans une soif de reconstruction, les psychanalystes Alexander et Margarete Mitscherlich sont les premiers à la nommer et à la définir dans leur livre *Le Deuil impossible (Die Unfähigkeit zu trauern)*¹¹²⁷. Publié en 1967, il remporte immédiatement un grand succès.

¹¹²⁷ Alexander et Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1967. Traduit de l'allemand par Laurent Jospin : *Le Deuil impossible : les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1972.

Nombreux sont les visiteurs étrangers qui avaient en effet décrit cette population allemande frappée de sidération en même temps qu'accaparée dans une reconstruction effrénée¹¹²⁸. Processus défensif, le déni permettait de se protéger de la culpabilité, du remords et de la honte. Plus exactement encore, écrivent Margarete et Alexander Mitscherlich, « ce qui était impossible pour les Allemands, ce n'était pas le souvenir de ce qui s'était passé, c'était la confrontation à soi-même dans le souvenir. »¹¹²⁹ Si l'évitement avait été une réaction psychologique compréhensible au sortir de la guerre, vingt ans après, il fallait que le travail de déni fasse place au travail de deuil, et que la mémoire trouve sa place. C'est un devoir moral envers les victimes, mais aussi une nécessité si l'on veut endiguer toute possibilité de répétition. Depuis ses débuts, la psychanalyse consiste à rendre la mémoire¹¹³⁰. C'est là le but de l'ouvrage du couple de thérapeutes. Sans doute y a-t-il dans le travail contemporain d'un Joseph Beuys ou d'un Anselm Kiefer des enjeux comparables.

L'Allemagne de l'Ouest ne pouvait donc plus ignorer son passé. La question de son héritage devenait de plus en plus pressante, comme le montrèrent la mobilisation des étudiants munichoïses en 1958-1959 pour la gestion du passé, ou le pèlerinage à Dachau qu'effectuèrent en août 1960 des milliers de jeunes désireux de manifester leur honte. Pour la première fois, Konrad Adenauer se rendit dans un camp de concentration. C'était à Bergen-Belsen. En février 1960, le Bundestag débattait de l'antisémitisme. La même année, un musée provisoire fut enfin ouvert à Dachau. L'exposition sommaire qui avait été montée dix ans auparavant avait dû fermer à la suite de multiples pressions, le chef du Parti bavarois (*Bayern Partei*) ayant même exigé la destruction du local, afin qu'il fût mis fin à la diffamation dont le pays de Dachau était, selon lui, la victime¹¹³¹. En 1961, avait lieu à Jérusalem le procès Eichmann, largement relayé par la presse ouest-allemande. Les manuels scolaires se mirent également au diapason de la lutte contre l'antisémitisme. Après le départ de la chancellerie de celui qui pouvait proclamer « l'oubli de ses propres

¹¹²⁸ Pour une analyse de l'ouvrage d'Alexander et Margarete Mitscherlich, voir : Nicole Pelletier, « Mémoire et oubli dans l'Allemagne de l'après-guerre : *Le Deuil impossible (Die Unfähigkeit zu trauern)* d'Alexander et Margarete Mitscherlich », *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p.117-134.

¹¹²⁹ Cité in : *Ibid*, p.123-124.

¹¹³⁰ Nicole Pelletier, *op. cit.*, p.130.

¹¹³¹ Heureusement, les Traités de Paris exigeaient que les lieux de mort des nazis soient conservés. Voir Alfred Wahl, *La seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, p.261.

fautes est la plus sûre des absolutions », l'élan mémoriel s'intensifie. Pour autant, le danger n'est pas levé et l'extrémisme de droite réapparaît, avec la création le 28 novembre 1964 du NPD (*Nationaldemokratische Partei Deutschlands*), le Parti national-démocrate d'Allemagne¹¹³². Ce terrifiant réveil de l'extrême droite donne un caractère d'urgence au travail de mémoire amorcé depuis peu.

Répondant à la question « Que signifie faire un travail sur le passé ? » (*Was bedeutet Aufarbeiten der Vergangenheit ?*), ainsi qu'il intitulait une conférence radiophonique tenue en 1959, Adorno préconisait une observation sérieuse et savante du nazisme au lieu d'un militantisme propagandiste. C'est de fait la direction que semblent prendre par la suite auteurs et chercheurs en Allemagne, faisant enfin du passé récent un objet scientifique qui mérite une description complète et rigoureuse. De cette façon, l'historien Joseph Wulf, ancien déporté à Auschwitz, entreprend entre 1963 et 1966 la publication d'une série de volumes consacrés aux arts et aux médias sous le Troisième Reich¹¹³³. Recueil de textes souvent inédits, soigneusement sélectionnés, issus des archives de la période hitlérienne, chaque ouvrage constitue une abondante documentation sur le monde de la culture entre 1933 et 1945. Les lettres officielles de la Chambre de la Culture du Reich côtoient les missives envoyées en réponse par les artistes et de nombreux articles de journaux. Cette compilation de sources primaires, de documents bruts arrachés à l'ordinaire de la dictature, offre une image concrète et objective des mondes de l'art sous Hitler. Parallèlement, s'ouvre en 1962 à l'université de Francfort le premier cours consacré à la période 1933-1945. On ne cesse dès lors, et jusqu'à aujourd'hui, de débattre de la *Vergangenheitsbewältigung* (la maîtrise du passé)¹¹³⁴, un mot qui va rapidement se répandre.

Les historiens de l'art ne sont pas en reste et l'on observe dans la discipline ce même phénomène d'anamnèse et ce besoin de comprendre l'installation de la machine dictatoriale. Ainsi paraissent au début des années 1960 de nombreuses études consacrées aux mesures prises par la dictature hitlérienne à l'encontre des artistes. Il ne s'agit plus comme après-guerre de témoignages ou

¹¹³² Fondé par des militants d'extrême droite, clairement nationaliste, il affiche comme devise « *Arbeit, Familien, Vaterland* » (Travail, famille, patrie).

¹¹³³ En 1963 : *Die Bildenden Künste im Dritten Reich : Eine Dokumentation; Literatur und Dichtung im Dritten Reich: Eine Dokumentation* et *Musik im Dritten Reich : Eine Dokumentation*. En 1964: *Presse und Funk im Dritten Reich : Eine Dokumentation* et *Theater und Film im Dritten Reich : Eine Dokumentation*. Le tout aux éditions Sigbert Mohn à Gütersloh.

¹¹³⁴ Voir *Ibid*, p.247-309.

d'offrir une rédemption aux artistes diffamés. On prétend désormais à une observation minutieuse de la réalité historique comme des destins individuels. Le livre de Franz Roh, consacré à "l'art dégénéré" et publié en 1962, inaugure cette nouvelle période où, après une décennie d'expositions frénétiques dans lesquelles l'art moderne était perçu uniformément comme le creuset d'une résistance en soi et d'une émigration intérieure, on s'intéresse aux conditions de l'oppression. La même année, Wilhelm F. Arntz, qui a réuni de nombreux documents, originaux et copies, publie une série d'articles dans la revue *Das Schönste* (Le plus beau) sur le destin des artistes et des œuvres sous le Troisième Reich.

Cette exigence scientifique ne cesse de croître, et à partir des années 1980, en même temps que l'on assiste à une massification de la culture, on observe une augmentation spectaculaire du nombre d'expositions consacrées à l'art dans le Troisième Reich qui sont autant d'occasion de divulguer d'abondants documents d'archive : lettres, photographies, papiers et textes administratifs, cartes de membre de la Chambre de la culture du Reich. Le catalogue de l'exposition *Verboten - Verfolgt : Kunstdiktatur im 3. Reich* (Interdits - Pourchassés : la dictature de l'art dans le Troisième Reich)¹¹³⁵, conçue par le Wilhelm-Lehmbruck-Museum de Duisburg en 1983, reproduit, outre une introduction générale et les œuvres exposées, un ensemble de documents d'archives retranscrits, le tout en rapport avec l'action « Art dégénéré ». L'exhaustivité est de mise et le point de vue est désormais historique : on cherche à réunir une documentation. Comme dans l'exposition de Hambourg présentée sous le titre *Verfolgt - Verführt : Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg* (Persécuté - soumis : L'art sous la croix gammée à Hambourg) et organisée la même année, la manifestation de Duisburg témoigne aussi de l'intérêt pour une histoire régionale, un point de vue vernaculaire propice à une description du champ artistique à l'époque nazie. Il en ressort par exemple que les villes secondaires furent épargnées jusqu'en 1937 par les actions dirigées contre l'"art dégénéré"¹¹³⁶. À la suite des musées de Duisburg et Hambourg, d'autres institutions choisissent de faire le point sur leur propre histoire. On peut voir à Halle en 1985 l'exposition „*Im Kampf um die Kunst. Das Schicksal einer Sammlung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*“ (En lutte pour l'art. Le destin d'une collection dans la première moitié du XX^e siècle) et,

¹¹³⁵ *Verboten – Verfolgt: Kunstdiktatur im 3. Reich*, cat. expo., Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Hanovre, Hannover Kunstverein, Wilhelmshaven, Kunstverein, 1983, p.29-47.

¹¹³⁶ *Ibid*, p.9.

un an plus tard à Berlin, „*Das Schicksal einer Sammlung : Die Neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais*“ (Le destin d’une collection : la section art moderne de la Nationalgalerie dans l’ancien Palais des Princes héritiers). La même année, s’ouvre à Hanovre l’exposition 1936 *Verbotene Bilder* (1936 : Les tableaux interdits), pour le 50^{ème} anniversaire de l’exposition *Malerei und Plastik in Deutschland 1936* (Peinture et sculpture en Allemagne. 1936) qui avait eu lieu au Kunstverein de Hambourg. Cette exposition qui incarna la dernière manifestation libre consacrée à l’art moderne avait été fermée avant la date prévue sur ordre des autorités nazies¹¹³⁷. L’exposition de Hanovre entreprend de retracer l’histoire de cette manifestation et le destin des artistes qui y participèrent à l’aide de nombreuses pièces d’archives. En 1987, à l’occasion du 50^{ème} anniversaire de l’exposition « Art dégénéré », les expositions et les publications foisonnent. À Düsseldorf, l’exposition „*Die Axt hat geblüht...*“¹¹³⁸ *Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde* (“*La hache a fleuri...*” *Mémoire de la première avant-garde dans les conflits européens des années 30*) dresse un panorama européen, notamment sur la question du réalisme. Au moyen d’importantes archives, elle documente la politique artistique du national-socialisme et, en particulier, l’exposition « Art dégénéré ». Malgré un plus grand souci historique qui se traduit par maints documents d’archives, ces expositions n’en ont pas fini avec les idées reçues de l’après-guerre. Ainsi dans l’exposition organisée à Stuttgart en 1986 sous le titre *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition* (1900-1945 : les artistes en Allemagne. Individualisme et tradition), on peut lire sous la plume de Jens Christian Jensen que des artistes qui n’émigrèrent pas en 1933, tous furent mis au ban, réduits au silence et menacés.¹¹³⁹

1.2 La « banalité du mal » (Hannah Arendt)

Dans les années 1960, arrive par ailleurs dans le monde du travail une nouvelle génération, constituée de ceux qui étaient enfants pendant la dictature. Ceux-là veulent comprendre ce qui s’est exactement passé. L’heure

¹¹³⁷ Voir *supra* p.68-69.

¹¹³⁸ Allusion à un poème de Paul Celan tiré du recueil *Schneepart*.

¹¹³⁹ Jens Christian Jensen, « Anmerkungen zur Kunst in Deutschland von 1910 bis 1950 », *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition*, cat. expo., Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1986, p.40.

n'est plus à l'amnésie mais à la confrontation éclairée avec le passé. C'est le cas de Hildegard Brenner. Née en 1927, cette chercheuse en littérature publie en 1963 un ouvrage consacré à *La politique artistique du national-socialisme (Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus)*¹¹⁴⁰. Cette même année a lieu à Francfort-sur-le-Main le procès retentissant des surveillants d'Auschwitz¹¹⁴¹. Dans la préface à l'édition française publiée en 1980, l'auteur revient sur les motivations de sa recherche. Elle raconte : « Notre interrogation à nous les plus jeunes (...) se situait ailleurs : nous voulions savoir comment avait fonctionné l'appareil national-socialiste, nous voulions savoir comment il avait fonctionné par nous et en nous. »¹¹⁴² Elle ajoute : « il ne faut pas oublier qu'en 1960 il était plus facile de consulter les documents du national-socialisme dans les archives des forces d'occupation américaines ou à Paris, à Varsovie et même en RDA, qu'en Allemagne de l'Ouest. »¹¹⁴³ Cette étude est la première du genre. Auparavant, très peu s'étaient intéressés à la question de l'art sous le nazisme. Seuls quelques témoins et contemporains, comme Adolf Behne et Paul Ortwin Rave, avaient résumé la période et fait part de leur expérience, contribuant à diffuser les nombreux mythes qui imprègnent encore l'histoire de cette époque. Hildegard Brenner entreprend la description des différentes étapes de la politique nazie, de la genèse, avec la fondation de l'Union de combat pour la culture allemande, à la chute du régime. Avec un souci historique indéniable, elle retrace les différentes étapes de la mise en place et de l'application de la politique artistique nazie, avec la Chambre de la Culture du Reich pour noyau. Elle remet en cause un certain nombre d'idées préconçues nées de l'immédiat après-guerre ; et c'est là sa plus grande contribution à l'histoire de la période. Contrairement à ce qu'avait laissé accroire la réception des artistes diffamés après la guerre, elle révèle que la politique nazie en matière d'art avait été loin d'être homogène et cohérente. « Même dans la condamnation systématique des modernes, elle était parfois profondément incohérente »¹¹⁴⁴, écrit-elle. Cela rejoint les travaux d'historiens comme Martin Broszat ou Hans Mommsen qui, s'éloignant des analyses des années 1950 avec le totalitarisme pour seul point de vue, dressent le portrait d'un régime non pas régi par un

¹¹⁴⁰ Hildegard Brenner, *La politique artistique du national-socialisme* [1963], traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, F. Maspero, 1980.

¹¹⁴¹ Le procès des surveillants du camp d'Auschwitz se déroule du 20 décembre 1963 au 20 août 1965 à Francfort-sur-le-Main. C'est le premier procès sur le territoire allemand depuis celui de Nuremberg.

¹¹⁴² *Ibid*, p.7.

¹¹⁴³ *Ibid*, p.8.

¹¹⁴⁴ *Ibid*.

dictateur omnipotent, mais gouverné par les nombreuses initiatives - souvent rivales - d'individus et d'institutions¹¹⁴⁵. Aussi l'étude de Hildegard Brenner constitue-t-elle un premier pas dans le domaine de la recherche historique sur l'art sous la dictature nazie et contribue-t-elle au naufrage de quelques légendes, en particulier celle d'une politique artistique nazie qui serait systématique, rationnelle et organisée. Comme les procès de 1963 ont amené à partir de l'étude de parcours individuels à décrypter le processus qui conduit un individu à devenir un criminel, ce que Hannah Arendt nomme la « banalité du mal », le livre de Hildegard Brenner révèle l'ordinaire administratif d'un système de coercition appliqué aux beaux-arts. L'appareil nazi n'est plus observé sous l'angle de l'extraordinaire, mais bien de l'ordinaire. C'est ainsi qu'en 1965, à l'occasion d'un autre procès, le journal *Stern* choisira de titrer : « Les assassins sont comme toi et moi »¹¹⁴⁶. C'est de fait au cours des décennies 1960 et 1970 que l'opinion publique prend conscience de l'ampleur de la participation des Allemands "ordinaires" aux crimes nazis¹¹⁴⁷.

L'historiographie connaît alors une évolution capitale. Il n'est plus question de développer l'idée d'un III^e Reich incarné par un unique individu démoniaque manipulant une société tout entière, comme l'avait écrit Golo Mann en 1958¹¹⁴⁸. Alors que dans les années 1950 Hitler était toujours désigné comme le seul responsable de la violence qui s'était abattue sur l'Allemagne, puis sur toute l'Europe, au cours des années 1970 la société allemande dans son entier devient un sujet d'étude. Cela répond au désir d'une population prête à affronter son passé de manière plus franche et plus critique. Entreprenant un vaste projet de recherche sur la vie quotidienne en Bavière entre 1933 et 1945, l'historien Martin Broszat, alors à la tête de l'Institut d'histoire contemporaine de Munich, s'enquiert du comportement des citoyens ordinaires. Il en ressort que la société allemande, dans sa majorité, avait vécu une existence somme toute normale. Et Martin Broszat de demander que l'on n'écrive pas toute l'histoire du III^e Reich du seul point de vue des victimes. Ce à quoi, cinglant,

¹¹⁴⁵ Martin Broszat, *Der Nationalsozialismus: Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1960; Hans Mommsen, *Beamtenum im Dritten Reich. Mit ausgewählten Quellen zur nationalsozialistischen Beamtenpolitik*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1966.

¹¹⁴⁶ Hans Nogly, « Die Mörder sind wie du und ich », *Stern*, n°11, 14 mars 1965, p.70-78.

¹¹⁴⁷ Stephan Martens, « La mémoire de la Seconde Guerre mondiale et le débat allemand », *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p.51.

¹¹⁴⁸ Golo Mann, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1958.

l'historien israélien Saul Friedländer lui répondra : « Une vie normale, où des massacres de grande échelle sont perpétrés par la nation et la société à laquelle appartient l'individu, ce n'est pas vraiment une vie normale. »¹¹⁴⁹

1.3 Permis d'hériter

Comme beaucoup d'autres pays industrialisés, la RFA de la fin des années 1970 « se passionne pour l'histoire »¹¹⁵⁰. Le pays qui s'était reconstruit en s'enracinant dans le présent, refusant de regarder en arrière comme de se projeter dans l'avenir¹¹⁵¹, s'autorise désormais un regard rétrospectif qui répond à une demande sociale forte. La distance entre la jeune génération et la génération de la dictature hitlérienne ouvre un dialogue plus apaisé : entre grands-parents et petits enfants, la discussion est moins passionnée. Il est fini le temps où Adenauer répondait à la question sur son amour de la patrie qu'il n'aimait que sa femme. Désormais, on ne répugne plus à l'exaltation de la gloire nationale passée. Preuve en est le grand succès que rencontrent les expositions historiques depuis la fin des années 1970, comme celle sur les Hohenstaufen à Stuttgart en 1977 ou sur les Wittelsbach en Bavière en 1980, ou enfin la manifestation consacrée à Luther en 1983. Par ailleurs, le nombre d'historiens de métier est en constante augmentation et les amateurs sont légion. Les maisons d'édition allemandes rivalisent pour publier une *Histoire de l'Allemagne*. Ainsi, en 1984, les éditions Beck à Munich publient *La Nouvelle Histoire allemande (Die Neue deutsche Geschichte)*. On assiste à la « redécouverte des couches enfouies de la mémoire collective »¹¹⁵², explique Etienne François. N'y est pas étrangère la volonté du nouveau chancelier Helmut Kohl, nommé en 1982, d'œuvrer à une consolidation de la conscience historique allemande et d'enraciner l'Allemagne fédérale contemporaine dans les profondeurs de son passé, ainsi que le suggère sa déclaration

¹¹⁴⁹ Voir Martin Broszat et Saul Friedländer, « A controversy about the Historization of National Socialism », *New German Critique*, n°44, numéro spécial Historikerstreit, printemps-été 1987, p.85-126.

¹¹⁵⁰ Alain Lattard, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. II, La RFA 1949-1989*, Paris, La Découverte, 2011, p.105.

¹¹⁵¹ La RFA était le pays au monde où le taux de fécondité était le plus faible.

¹¹⁵² Etienne François, « L'Allemagne fédérale se penche sur son passé », *Vingtième siècle*, n°7, juillet-septembre 1985, p.152.

d'investiture¹¹⁵³. « Le récit historique donnerait pour ainsi dire aux grandes collectivités ce que la carte d'identité procure aux individus. »¹¹⁵⁴, écrit Alain Lattard. La Maison de l'Histoire de la République fédérale d'Allemagne (*Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*) créée à Bonn en 1989, ouverte en 1994, et à Berlin-Ouest, le Musée historique allemand (*Deutsches Historisches Museum*) érigé en 1987, à l'occasion du 750^{ème} anniversaire de la fondation de la ville, sont des manifestations concrètes de son programme¹¹⁵⁵. Il s'agit également pour la RFA de rattraper son retard sur son homologue oriental qui avait installé en 1952 dans l'ancien arsenal des Hohenzollern les musées de l'histoire allemande et de l'histoire de la RDA. Cette dernière avait eu besoin, pour asseoir son autorité, de l'histoire, celle du mouvement ouvrier ou des révolutions. Dorénavant, Allemagnes de l'Est et de l'Ouest rivalisent l'une l'autre pour s'emparer de l'héritage historique.

C'est dans ce « "tournant conservateur" tendant à normaliser le rapport au passé »¹¹⁵⁶ et institué par Helmut Kohl que prend place la fameuse « Querelle des historiens » (*Historikerstreit*). Tout commence par la publication d'un article d'Ernst Nolte, historien reconnu, spécialiste du fascisme européen, dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* du 6 juin 1986, lequel développe l'idée d'une homologie entre l'extermination des Juifs par les nazis et les meurtres de classe perpétrés dans les goulags soviétiques. La première serait une réponse, une réplique mimétique - mais antithétique - aux deuxièmes¹¹⁵⁷. Fidèle à ses écrits antérieurs, Nolte analyse le fascisme comme un antimarxisme. La riposte ne se fait pas attendre et c'est le philosophe Jürgen Habermas qui entame la discussion. Le 11 juillet, il répond à Nolte dans *Die Zeit* et l'accuse de vouloir nier la singularité d'Auschwitz à l'aide d'arguments pour le moins douteux et d'exemples abscons. L'historien mettrait ainsi un terme au travail critique entrepris en Allemagne¹¹⁵⁸. Publiée dans la presse, cette polémique limitée d'abord aux seuls spécialistes pénètre l'opinion publique. En deux ans, plus de mille articles et trois douzaines de

¹¹⁵³ *Ibid*, p.153.

¹¹⁵⁴ Alain Lattard, *loc. cit.*

¹¹⁵⁵ Voir Ulrich Rose, « L'histoire qu'on expose dans les vitrines : Débat autour de deux musées et d'un mémorial », *L'histoire escamotée : Les tentatives de liquidation du passé nazi en Allemagne*, Paris, Editions La Découverte, 1988, p.37-72.

¹¹⁵⁶ Gilbert Merlio, « Le débat autour de Das Amt : Suite et fin des querelles d'historiens en Allemagne ? », *Le Débat*, janvier 2012, n°168, p.104.

¹¹⁵⁷ Ernst Nolte développera sa thèse dans un ouvrage publié en 1987 : *Der Europäische Bürgerkrieg 1917-1945 : Nationalsozialismus und Bolchewismus*, Francfort-sur-le-Main, Propyläen, 1987.

¹¹⁵⁸ Gilbert Merlio, *op. cit.*, p.93.

livres, la plupart écrits par des exégètes de gauche, adversaires du « révisionnisme »¹¹⁵⁹ de Nolte, furent publiés : preuve irréfutable que la « querelle des historiens », comme elle est couramment appelée, dépasse largement le seul cercle d'une discipline universitaire pour s'ancrer dans le champ politique dont elle est un révélateur. Dans une Allemagne, cheville ouvrière de la "seconde guerre froide", le chancelier Kohl, prenant appui sur des travaux d'historiens, cherche à atténuer la culpabilité allemande, à travers la « normalisation » ou « l'historicisation » du passé nazi.

En 1985, dans les colonnes de la revue *Merkur*, Martin Broszat avait publié un plaidoyer en faveur de l'historicisation du nazisme. Il proposait de soumettre la période nazie à une approche dépassionnée et de l'inscrire dans le cadre plus large de l'histoire de l'Allemagne et des sociétés européennes bouleversées par la modernisation de la fin du XIX^e siècle¹¹⁶⁰. Même si Broszat n'entendait pas bien sûr banaliser le nazisme, on conviendra que sa thèse conduisait à une « relativisation du caractère fondamentalement criminel du régime nazi »¹¹⁶¹.

Néanmoins, si la recherche des années 1980 adopte elle aussi le point de vue de la vie ordinaire, elle n'aboutit toutefois pas aux conclusions tirées par Broszat. Elle affirme au contraire l'existence d'une adhésion massive des citoyens ordinaires, et même leur complicité à l'égard du régime. Dans le sillage de cette analyse, au début des années 1990, on remettra en cause le « mythe » de la Gestapo omnipotente¹¹⁶², celui-là même qui offrait aux Allemands "ordinaires" une absolution à bon compte. Depuis la fin de la guerre, on avait affirmé - et cela valait aussi bien évidemment pour les artistes - que l'incapacité à s'opposer au nazisme était la conséquence directe et inéluctable de l'omniprésence de la terreur policière¹¹⁶³. Pourtant, ce ne sont pas les deux gestapistes en charge de toute une zone qui auraient pu faire régner un climat de terreur s'il n'y avait eu l'espionnage et les dénonciations de zélés "patriotes".

¹¹⁵⁹ A ne pas confondre avec le « négationnisme ». Ici, « révisionnisme » désigne une façon de relativiser le passé nazi et ses crimes. Gilbert Merlio, *loc. cit.*

¹¹⁶⁰ Martin Broszat, « Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus », *Merkur*, n°5, mai 1985, p.373-385.

¹¹⁶¹ Stephan Martens, *op. cit.*, p.52.

¹¹⁶² Voir l'ouvrage de l'historien canadien Robert Gellately, *The Gestapo and German Society: Enforcing Racial Policy 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

¹¹⁶³ Edouard Husson, *Comprendre Hitler et la Shoah : les historiens de la République fédérale d'Allemagne et l'identité allemande depuis 1949*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p.172.

Les années 1980 sont donc marquées par des études de plus en plus détaillées sur la Shoah et les autres massacres nazis, ainsi que par des enquêtes sur l'implication des individus les plus banals. La recherche doit mettre au jour une réalité *concrète*.

② *L'heure des comptes*

En Allemagne de l'Ouest, alors l'un des pays européens les plus puissants en matière d'industrie et d'économie, le mouvement de contestation de la jeunesse trouve un terrain particulièrement propice dès 1967. Comme partout dans le monde occidental industrialisé, la jeune génération aspire à de nouvelles valeurs et part en guerre contre la société de consommation qui, en Allemagne, a partie liée avec l'apathie politique et l'incapacité de faire un travail de mémoire sur le national-socialisme. Dans tout le monde occidental, la jeunesse revendique une plus grande liberté morale, sexuelle, et entend faire exploser le carcan étouffant des valeurs traditionnelles. En Allemagne, c'est avant tout à la censure morale des années de la reconstruction que les jeunes s'en prennent, même si la guerre du Vietnam et l'impérialisme américain constituent aussi des cibles évidentes dans un pays placé sous la coupe des États-Unis depuis 1945. Ils refusent l'hypocrisie quant au passé nazi et critiquent l'amnésie collective de l'ère Adenauer. Plus encore, ils accusent la génération de leurs parents de s'être précipitée dans la reconstruction et la société de consommation, comme auparavant ils avaient plébiscité Hitler¹¹⁶⁴. Ceux qui étaient des enfants sous Hitler sont arrivés à l'âge adulte. Quant aux écoles, elles sont fréquentées par une génération née après 1945. Ceux-là entendent maintenant réclamer des comptes à leurs parents et à toute leur génération. Plus le poids du passé se fait sentir dans la société, avec les procès d'Eichmann ou des gardiens d'Auschwitz, plus la critique contre l'absence de *Vergangenheitsbewältigung* (maîtrise du passé) se fait pressante. Le passé nazi et ses traces dans le présent sont devenus le thème central de la culture politique, dans le cadre plus large du conflit de générations qui secoue toute l'Europe. Les jeunes générations s'engagent dans la prise en charge de la gestion du passé. Elles vont multiplier les pratiques commémoratives, le plus souvent excessivement ritualisées.

2.1 La réhabilitation du réalisme

¹¹⁶⁴ Le philosophe Jürgen Habermas voit l'origine de la nouvelle réflexion sur le passé national-socialiste dans la révolte de 1967-68. Néanmoins, pour la majorité des historiens allemands, cette dernière ne fut pas le facteur déclenchant. Voir Hélène Camarade, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel », *Vingtième Siècle*, 2011, n°110, p.83.

Les œuvres, qui avaient servi au déconditionnement de la population allemande au sortir de la Seconde Guerre mondiale, font dorénavant figure d'objets d'étude pour l'histoire de l'art. Des expositions entreprennent de dresser un panorama complet de l'art sous la dictature. Comme une revanche, la première est organisée en 1977 à Munich, quarante ans après l'exposition « *Art dégénéré* », dans la Maison de l'art allemand, celle-là même qui avait accueilli à partir de 1937 la grande manifestation artistique annuelle du régime nazi *La Grande Exposition d'Art Allemand (Große Deutsche Kunstausstellung)*. Intitulée *Die Dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland (Les années 30, la scène allemande)*, elle est la première à retracer la décennie 1930-1940, ainsi que le mentionnent les organisateurs dans leur texte d'introduction au catalogue.¹¹⁶⁵ « Epoque (...) jusqu'à présent presque taboue et méprisée en bloc »¹¹⁶⁶, écrit l'éminent Golo Mann dans la préface, elle soulève de nombreuses questions qui n'ont pas encore été traitées. Les organisateurs confirment dans leur préambule que l'on a longtemps refoulé en Allemagne cette période, dans l'histoire de l'art comme ailleurs. Cette exposition, organisée selon le style pictural des œuvres présentées en quatre sections, est dédiée majoritairement aux artistes qui vécurent en Allemagne durant la dictature hitlérienne. C'est ainsi que le réalisme, longtemps dédaigné en Allemagne de l'Ouest, fait l'objet d'un chapitre entier. Néanmoins, on prend bien soin, dès l'intitulé de la section, de prendre ses distances avec l'art dit nazi¹¹⁶⁷. S'ils remettent en cause l'idée d'une année zéro et tentent au contraire de retracer l'évolution ininterrompue de l'art, de la République de Weimar à la République fédérale d'Allemagne, les organisateurs se défendent de toute analyse politique. « L'attitude politique des différents artistes n'est fondamentalement pas discutée... »¹¹⁶⁸, affirment-ils. Car une autre évolution fait alors consensus,

¹¹⁶⁵ Günter Aust, Erika Gysling-Billeter, Dieter Honisch, Paul Vogt, „Einführung. Die dreißiger Jahre – Schauplatz Deutschland“, *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.5.

¹¹⁶⁶ „Epoche (...) bisher nahezu tabu oder en bloc verachtet“; Golo Mann, « Vorwort », *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.2.

¹¹⁶⁷ « La peinture du réalisme et du néo-romantisme (dans la sculpture du néoclassicisme) et sa délimitation par rapport à celle du Troisième Reich » (*Die Malerei der Realismus und der Neoromantik (in der Plastik des Neoklassizismus) und ihre Abgrenzung gegenüber der des Dritten Reich*) ; *Ibid*, p.8.

¹¹⁶⁸ „Die politische Haltung des einzelnen Künstlers wird (...) grundsätzlich nicht erörtert.“; Günter Aust, „Traditionalismus und Trivialität“, *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.88.

celle qui mena de Weimar à la dictature hitlérienne. Un lourd soupçon pèse jusqu'à aujourd'hui sur la première République allemande qui fait d'elle l'antichambre du fascisme¹¹⁶⁹.

Il faut dire que les mouvements contestataires nés autour de 1968 avaient ressuscité les théories néo-marxistes et socialistes et ouvert un nouveau débat sur le réalisme et l'art politique. Pour la première fois depuis la fin de la guerre, s'ouvrait en 1970 en RFA, à Karlsruhe, une exposition consacrée à *l'Art et [à la] politique (Kunst und Politik)*. On y évoque la responsabilité sociale de l'art. L'année suivante, une exposition est dévolue à *Asso : L'art comme arme. Asso et l'art révolutionnaire des années 20 (Kunst als Waffe. Die Asso und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre)*. Au même moment, le tableau *Les Prolétaires (Proletarier, 1928)* de Franz Frank gagne enfin les cimaises du musée de Darmstadt. Depuis, on peut voir des expositions personnelles consacrées à Vogeler, Nerlinger, Nagel, Lingner, Heartfield, Kollwitz, Hans et Lea Grundig, Baluschek, Böhringer, Hubbuch, Voll, Scholz et les progressifs de Cologne. Certaines sont organisées avec le soutien du DKP, le Parti communiste d'Allemagne de l'Ouest fondé en 1968¹¹⁷⁰. En 1973 encore, est présentée à Hanovre une exposition intitulée *Kunst im politischen Kampf. Aufforderung, Anspruch, Wirklichkeit (L'art dans le combat politique : aspiration, revendication, réalité)*. Dans le catalogue de l'exposition *Révolution et Réalisme : l'art révolutionnaire en Allemagne de 1917 à 1933 (Revolution und Realismus : Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933)* organisée en 1979 à la Nationalgalerie de Berlin, Norbert Stratmann revient sur cette éclipse du réalisme et de l'art politique depuis le début des années 1950. Il établit un lien évident entre le climat d'anticommunisme - l'interdiction du KPD en 1956 - , le retour des élites nazies aux responsabilités, le dégoût des Allemands et des artistes en particulier pour la politique, et l'ostracisme dont fut victime l'art engagé. Avec la fin de l'ère Adenauer, le début de la normalisation des relations avec l'Etat socialiste et la naissance d'un art figuratif américain et anglais, le Pop Art, que l'auteur qualifie de banal, une brèche s'ouvre pour le retour d'un art réaliste en Allemagne¹¹⁷¹. Pour l'exposition *Réalisme entre*

¹¹⁶⁹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique* [1983], traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1987, p.480-481.

¹¹⁷⁰ Norbert Stratmann, „Das Rot im Regenbogen oder als Fahne. Zur Rezeption des revolutionären Realismus in der BRD und in Westberlin“, *Revolution und Realismus : Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, cat. expo., Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, 1979, p.78.

¹¹⁷¹ Norbert Stratmann, *op. cit.*, p.70-72.

révolution et prise de pouvoir. 1919-1933 (Realismus zwischen Revolution und Machtergreifung. 1919-1933) à Stuttgart en 1971, on précise comme en Allemagne de l'Est que le réalisme ne doit pas être compris comme un style mais comme une attitude.

Dans l'art actuel, un changement s'opère. En 1945, il avait fallu constater l'échec de l'art dans la lutte contre la dictature hitlérienne ; même *Guernica* n'avait pu empêcher la guerre. Et, bien que personne n'eût formulé explicitement cet échec - au contraire l'art moderne était glorifié -, on avait pu observer un désengagement croissant des artistes, une dépolitisation et un repli dans l'intériorité¹¹⁷². Désormais, la figuration et une pratique engagée refont surface, en même temps que l'on renoue avec l'esprit Dada. La première monographie consacrée à Hannah Höch paraît ainsi en 1968¹¹⁷³. Les œuvres de la Nouvelle Objectivité, réalisées sous la République de Weimar, oubliées des expositions et des publications depuis 1945, font de nouveau parler d'elles. Christian Schad et Karl Hubbuch, par exemple, qui avaient poursuivi leurs recherches picturales amorcées dans les années 1920 et 1930, obtiennent de nouveau une reconnaissance après plusieurs décennies d'oubli. En 1969, Wieland Schmied consacre une monographie à la création allemande des années 1920 sous le titre : *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933* (Nouvelle Objectivité et Réalisme Magique en Allemagne 1918-1933)¹¹⁷⁴. Néanmoins, l'auteur reste prudent et choisit stratégiquement l'année 1933 comme borne chronologique. Il en est de même en France, où l'on redécouvre également la peinture figurative allemande, avec l'exposition de Saint Etienne organisée en 1974 sous le titre *Réalismes en Allemagne 1919-1933*. Ce n'est pas le cas, en revanche, sept ans plus tard, au Centre Pompidou à Paris, avec l'exposition *Les Réalismes 1919-1939*. Mais cela tient à la dimension internationale de cette exposition. D'une manière générale, on postule - ce qui encore une fois est amplement discutable - que le temps de l'art s'accorde avec celui de l'Histoire. Il va de soi, comme nous le verrons au fil de notre développement, que les artistes n'ont pas abandonné leurs pratiques du jour au lendemain, mais que certaines évolutions étaient

¹¹⁷² Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne ? expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Pluriel, p.8.

¹¹⁷³ Heinz Ohff, *Hannah Höch*, Berlin, Mann, 1968.

¹¹⁷⁴ Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hanovre, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, 1969.

déjà à l'œuvre, comme l'émergence d'un Néoromantisme depuis 1929, et que d'autres changements allaient s'opérer tout au long des années 1930.

L'exposition de Munich doit donc servir à la réhabilitation de l'art réaliste, et cela ne peut se faire que par la connaissance et la définition de l'art nazi. À l'aide de l'étude de Berthold Hinz, on cherche à différencier clairement l'art figuratif réaliste de l'art de la dictature. Toutefois - et c'est là que l'on s'éloigne sensiblement de l'analyse de Hinz -, on conclut, comme lors de l'immédiat après-guerre, que c'est par son autonomie que la véritable œuvre d'art se définit et que l'art nazi, dénué de distance et assimilable au kitsch, ne peut être considéré, en dépit de son nom, comme une véritable création artistique. Eclectique et trivial, il n'est en rien singulier et s'apparente à la production artistique de l'Union soviétique ou aux images des mass-médias¹¹⁷⁵.

En France, en 1979, Jean Clair s'applique également à réfuter l'amalgame opéré entre Nouvelle Objectivité et peinture nazie, laquelle loin d'entretenir une relation de filiation avec son aînée procède, selon lui, à un « renversement des signes »¹¹⁷⁶. Prenant pour étalon l'iconographie, l'historien de l'art oppose œuvres officielles du régime nazi et peintures de la République de Weimar. Si le projet typologique ne fait aucun doute chez les artistes de la Nouvelle Objectivité, il se transforme dans la peinture nazie en un énième avatar raciste. Quand la classification des images s'effectue chez August Sander après la prise photographique, chez les nationaux-socialistes elle est imposée dès le départ, selon des schémas abstraits préconçus. La peinture nazie montre des personnages idéaux et nullement *Le visage de ce temps (Anlitz der Zeit)* comme avait entrepris de le faire le photographe en 1929. « C'est bien dans ce rapport opposé au temps - ici la saisie d'un temps singulier, d'une historicité concrète, là l'invocation d'un temps mythique - que se situe la différence majeure entre les deux esthétiques. »¹¹⁷⁷, conclut Jean Clair. C'est en montrant ce qui oppose et différencie la Nouvelle Objectivité de l'art nazi que le réalisme peut regagner sa place dans l'histoire de l'art.

¹¹⁷⁵ Günter Aust, „Traditionalismus und Trivialität“, *Ibid*, p.92.

¹¹⁷⁶ Jean Clair, « Nouvelle Objectivité et art national-socialiste : l'inversion des signes », *L'art face à la crise : l'art en occident 1929-1939*. Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art Contemporain organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression contemporaine de l'Université de Saint-Etienne et le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporain les 22, 23, 24 et 25 mars 1979, Saint-Etienne, CIEREC – Université de Saint-Etienne, 1980, p.44-61.

¹¹⁷⁷ *Ibid*, p.53.

2.2 Une histoire de l'art sociale et critique

En même temps que le climat politique se modifie et que se fait jour une critique manifeste de la culture et de l'idéologie dominantes, l'intérêt de la recherche se déplace de plus en plus vers une histoire sociale de l'art. Le livre de Hildegard Brenner s'inscrit dans ce contexte. Il témoigne d'un transfert de l'intérêt des artistes et des œuvres « vers certaines instances qui ont formé, à divers moments de l'histoire, le tissu propre aux artistes et qui deviennent désormais un des principaux objets d'étude. »¹¹⁷⁸, soit dans le cas spécifique qui l'intéresse, la Chambre de la culture du Reich. Par-dessus-tout, l'histoire sociale de l'art amorce un décloisonnement des genres et une remise en question des hiérarchies¹¹⁷⁹. L'histoire des grands chefs-d'œuvre laisse la place à l'étude d'artistes tenus pour "secondaires" et à des produits jugés mineurs. À cela s'ajoute l'influence du marxisme dans la pratique de l'histoire de l'art qui modifie sensiblement le regard que l'on avait posé jusqu'à présent sur l'art dit "engagé". Après 1968, tant en Allemagne, en France, qu'en Italie, on s'intéresse au lien entre art et idéologie.

Alors que jusqu'à présent "l'art dégénéré" était l'unique pratique artistique que l'on évoquait pour la période 1933-1945, Berthold Hinz, jeune historien de l'art né en 1941, s'attaque à partir de 1974 à l'étude de la peinture nazie. Auparavant, on avait éludé la question en refusant *a priori* le qualificatif d'art à toute la production nazie, et plus largement à tout l'art dirigé. Si le travail de Hildegard Brenner était sérieux et documenté, il sacrifiait néanmoins au même présupposé. De fait, en décrivant la technique de domination comme l'unique critère des activités artistiques sous le nazisme, la chercheuse servait l'histoire hégémonique qui pouvait expliquer qu'ici, il ne pouvait y avoir d'art.¹¹⁸⁰ Contre cette tendance, héritée du Romantisme, univoque et dominante dans l'histoire de l'art et le monde des musées depuis plus d'un demi-siècle, que l'on nommera à la suite de Jean-Marie Schaeffer la théorie spéculative de l'Art¹¹⁸¹, Berthold Hinz, pionnier dans cette démarche¹¹⁸²,

¹¹⁷⁸ Enrico Castelnuovo, « L'histoire sociale de l'art [Un bilan provisoire] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.2, n°6, déc. 1976, p.64.

¹¹⁷⁹ *Ibid*, p.67.

¹¹⁸⁰ Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus : Kunst und Konterrevolution*, Munich, C. Hanser, 1974, p.17.

¹¹⁸¹ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (Coll. nrf essais), 1992.

concentre son intérêt sur la peinture du Troisième Reich que la célébrité de "l'art dégénéré" avait totalement occultée. Franz Roh, dans son histoire de l'art allemand publiée en 1958, refusait catégoriquement de traiter le sujet. « ... L'art promulgué par le national-socialisme », écrivait-il, « représente un corps étranger qu'il ne vaut pas la peine d'illustrer. »¹¹⁸³ Il faut pourtant sortir, dit Berthold Hinz, de la dichotomie aveugle entre un art moderne inattaquable et une peinture de genre, adoptée par le fascisme, forcément condamnable¹¹⁸⁴. Dit autrement, pour citer Jean-Marie Schaeffer, « les œuvres "ratées", c'est-à-dire non conformes au critère d'évaluation retenu (quel qu'il soit), participent tout autant de la nature de l'art (relèvent du même "faire") que les œuvres "valides" (pour reprendre un terme de Heidegger). »¹¹⁸⁵ Dans le catalogue de l'exposition *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung (L'art dans le Troisième Reich. Documents de l'asservissement)* organisée en 1974, le jeune historien de l'art - il a 33 ans - explique ce désintérêt par la nécessaire attention et les soins que méritent les victimes, au contraire des criminels.

Alors qu'aucun autre Etat n'a placé à ce point sa légitimité dans la politique artistique que l'Etat nazi, qu'aucun autre chef d'Etat n'a dédié autant de discours à l'art et à la culture qu'Adolf Hitler - celui-ci s'était présenté en 1932 comme le candidat des artistes —, jamais l'histoire de l'art après 1945 et jusqu'au début des années 1970, si l'on excepte le livre de Hildegard Brenner en 1963, ne s'est soucié de cette situation exceptionnelle. Seule l'exposition *Entartete Kunst (Art dégénéré)* en 1937 à Munich monopolise pendant plus d'un quart de siècle les études et expositions sur l'art et le nazisme.¹¹⁸⁶ Lors d'un colloque organisé en 2008, Catherine Wermester, qui s'intéresse à « la réception en France de l'exposition "Art dégénéré" de Munich en 1937 » ose cette remarque. « Quant à nous », dit-elle, « ne pouvons-nous enfin considérer l'hypothèse selon laquelle le premier sentiment d'une rareté relative des

¹¹⁸² Mentionnons toutefois qu'en 1972, dans son histoire de la peinture allemande au XX^e siècle, P. Vogt avait consacré un chapitre à « L'art dans l'Etat totalitaire – la politique artistique dans le Troisième Reich ». Cf. Paul Vogt, « Die Kunst im totalitären Staat – Kunstpolitik im Dritten Reich », *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Cologne, DuMont, 1972, p.331-344.

¹¹⁸³ „... stellt die vom Nationalsozialismus befohlene Kunst einen Fremdkörper dar, den zu illustrieren sich nicht lohnt.“ ; Franz Roh, *Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*, Munich, F. Bruckmann, 1958, p.151.

¹¹⁸⁴ Berthold Hinz, „La peinture durant le III^{ème} Reich et l'antagonisme de ses origines », *Les Réalismes : 1919-1939*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p.122.

¹¹⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, 1992, p.360.

¹¹⁸⁶ Berthold Hinz, « Disparität und Diffusion – Kriterien einer "Ästhetik" des NS », *NS-Kunst : 50 Jahre danach*, Marburg, Jonas Verlag, 1989, p.115.

commentaires [français sur l'exposition de Munich], sans rapport avec l'importance d'un événement effectivement déterminant pour les artistes restés en Allemagne, résulterait d'une illusion *rétrospective*¹¹⁸⁷ »¹¹⁸⁸. Pour Berthold Hinz sur lequel elle se fondait, la démarcation très nette que l'on avait établie, dès l'après-guerre entre, d'un côté, un art nazi dont il ne convenait même pas de parler, et un art moderne, institué comme « élément de résistance *a priori* »¹¹⁸⁹, permettait « de passer à gué, sans se salir, les marécages du nazisme »¹¹⁹⁰ et de créer une continuité entre l'art de la première et de la deuxième République allemande. Ainsi, Werner Haftmann avait défini en 1957 l'art moderne comme « l'ennemi naturel »¹¹⁹¹ de la vision totalitaire en matière d'art, en même temps qu'il comparait nazisme et communisme. En affirmant que, par son hétéronomie, la production nazie ne pouvait être considérée comme de l'art, l'histoire de l'art s'était débarrassée de l'incommodante tâche d'avoir à en faire un objet d'étude. L'exposer serait, de même, une faute de goût et une offense au public, au seul motif que l'autonomie serait le critère absolu de la qualité artistique. La même histoire de l'art servait à discréditer l'art produit en Allemagne de l'Est et en Union soviétique. Dans le monde des non-spécialistes, essentiellement des gens de gauche, engagés, on défend l'idée qu'il y a danger à exposer cet art, susceptible d'exercer une attraction néfaste sur le public. Cette conception, celle-là même qui avait conduit à empêcher l'exposition *Kunst im 3. Reich - Dokumente der Unterwerfung* d'avoir lieu à Francfort, crédite alors - il faut le souligner - l'art nazi d'un grand pouvoir.

En des termes marxistes caractéristiques de son époque, Berthold Hinz démontre comment le concept d'autonomie absolue de l'art moderne, opposée à l'hétéronomie incontestable des productions nazies, a été instrumentalisé après-guerre pour d'une part sauver le capitalisme et, d'autre part, - et ceci nous intéresse davantage ici - stigmatiser une théorie et une pratique

¹¹⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁸⁸ Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition "Art dégénéré" de Munich, en 1937 », *L'art allemand en France 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, colloque organisé par l'EA HiCSA, UFR03, Université Paris 1, Paris, INHA, 30 et 31 octobre 2008, p.18. Texte consultable en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf>

¹¹⁸⁹ Berthold Hinz, *op. cit.*, 1989, p.116.

¹¹⁹⁰ Berthold Hinz, *op. cit.*, 1989, p.116. Traduction de Catherine Wermester, *loc. cit.*

¹¹⁹¹ „natürlichen Feind“ ; Werner Haftmann, „Moderne Kultur und ihre "politische Idee"“, *Jahresring*, n° 57/58, 1957. Cité in: Werner Haftmann, *Skizzenbuch : Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, Munich, Prestel Verlag, 1960, p.67.

socialistes de l'art.¹¹⁹² Et de citer Werner Haftmann qui avait écrit en 1952 : « Le totalitarisme est le concept sous lequel des mouvements en apparence si contradictoires que le bolchevisme de la phase léniniste-stalinienne, le fascisme de Mussolini et le national-socialisme de Hitler se trouvent pris dans un étroit voisinage. (...) Le style artistique officiel des pays totalitaires est partout le même. »¹¹⁹³ En 1987 encore, Haftmann n'avait pas changé d'avis et confondait, dans le catalogue de l'exposition *Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945 (Témoignages de l'art proscrit en Allemagne 1933-1945)*, l'art encouragé par les nazis et le réalisme socialiste.¹¹⁹⁴ Une telle histoire de l'art qui constitue la conception dominante partagée par tous les spécialistes servirait ainsi ni plus ni moins la croisade internationale contre le communisme. Pavel Liska, dans sa thèse consacrée en 1976 à la peinture de la Nouvelle Objectivité en Allemagne, fait la même remarque. Si l'on confond après-guerre la Nouvelle Objectivité avec l'art nazi, c'est pour mieux classer ce dernier parmi le réalisme - ce qu'il n'est absolument pas - et stigmatiser le Réalisme socialiste comme un art totalitaire en tous points comparables à l'expression artistique de la dictature hitlérienne.¹¹⁹⁵ Il s'agissait, en créant une équivalence entre les deux orientations artistiques, de construire une égalité entre la politique nazie et la politique stalinienne¹¹⁹⁶. Tout en traitant de l'art de la dictature, Hinz révèle par ailleurs les mécanismes à l'œuvre dans la réception de l'art dégénéré. La plupart des discours en histoire de l'art font coïncider un changement brusque dans le domaine artistique avec une révolution dans le système social. Ce que cherchent à démontrer des historiens de l'art comme Werner Haftmann qui avait lui-même participé au monde de l'art sous le nazisme est que la prise de pouvoir par le NSDAP avait introduit un nouveau système social, auquel correspondraient un nouvel art et une nouvelle esthétique. Cette nouvelle expression artistique, parce qu'elle était puissamment hétéronome et servait les intérêts du régime, ne pouvait être considérée comme art. Pourtant, ce que l'on décrit depuis la fin de la guerre comme une rupture, c'est-à-dire l'avènement de l'art de la dictature, n'était

¹¹⁹² Berthold Hinz, « Malerei des deutschen Faschismus », *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, cat. expo., Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Kunstverein, Hambourg, Kunstverein, Berlin, Haus am Waldsee, 1974-1975, p.122.

¹¹⁹³ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel (2^{ème} édition), 1957, p.421.

¹¹⁹⁴ Werner Haftmann, « Einführung », *Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Stuttgart, Staatsgalerie, 1987, p.7.

¹¹⁹⁵ Pavel Liska, *Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland*, thèse de doctorat dactyl., Universität Osnabrück, 1976, p.243. (sous la direction de Madame le Professeur Jutta Schneider-Held)

¹¹⁹⁶ *Ibid*, p.244.

en fait que la continuité d'une tradition ancienne, celle de la peinture régionale des petits-maîtres qui s'était développée depuis la fin du XIX^e siècle dans les centres artistiques provinciaux. En excluant l'art moderne et plaçant brusquement sur le devant de la scène les petits maîtres provinciaux, et en particulier munichois, les nazis avaient réussi à faire accroire à un nouveau départ, alors même que rien de nouveau n'avait été inventé.¹¹⁹⁷ Ce fut par la mise en scène spectaculaire qu'ils déployèrent que les nazis firent accroire à du nouveau et du jamais vu.¹¹⁹⁸ Comme le formule lapidièrement Berthold Hinz, « d'une révolution de l'art il [était]t aussi peu question que d'une révolution des conditions sociales. »¹¹⁹⁹ Cet encouragement accordé à une peinture de second ordre servait de poudre aux yeux. Comme la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle avait contribué à cacher la violence des débuts du capitalisme et sa réception au XIX^e siècle avait compensé les actes du capitalisme concurrentiel, il y a tout lieu de penser que, de façon analogue, le caractère anodin et anachronique de la plus grande partie de la peinture nazie cherchait à masquer les excès du capitalisme de l'époque.¹²⁰⁰ Aussi l'emploi systématique de l'allégorie dans la peinture fasciste concourait-il à voiler la réalité de la guerre meurtrière qui se préparait.¹²⁰¹ Pour Berthold Hinz, si le fascisme utilisait la liquidation de l'art moderne pour camoufler la réalité, le socialisme au contraire se retournait contre l'art moderne, pour *décamoufler*.¹²⁰² D'un autre côté, si l'histoire de l'art considère que toute œuvre porte en elle l'expression d'une époque particulière, comment défendre l'autonomie absolue de l'art ? Comme l'affirme Berthold Hinz : « l'art soi-disant libre est aussi régi par des normes sociales, des contrôles et par des nécessités de caractère historique spécifique. »¹²⁰³ L'autonomie ne pourrait donc plus être un critère pour définir ce qui relève de l'art et ce qui en est exclu.

Si la démonstration de Berthold Hinz est parfaitement efficace, il convient de souligner que, selon nous, elle ne vaut que pour les cas précis où de fait un

¹¹⁹⁷ Berthold Hinz, *Die Malerei im deutsche Faschismus: Kunst und Konterrevolution*, Munich, C. Hanser, 1974, p.47.

¹¹⁹⁸ Berthold Hinz, *op. cit.*, 1974-1975, p.123.

¹¹⁹⁹ „Von einer Revolution in der Kunst kann ebensowenig die Rede sein wie von einer Revolution der sozialen Verhältnisse.“ ; Berthold Hinz, *op. cit.*, 1974, p.42-43.

¹²⁰⁰ Berthold Hinz, *op. cit.*, 1974-1975, p.123.

¹²⁰¹ *Ibid*, p.126.

¹²⁰² Berthold Hinz, *op. cit.*, 1974, p.30.

¹²⁰³ „... die sogenannte freie Kunst (...) durch gesellschaftliche Normen, Kontrollen und Bedürfnisse historisch-spezifischen Charakters "geregelt" ist...“ ; Berthold Hinz, *op. cit.*, 1974, p.17.

système politique impose de façon autoritaire une formule esthétique. On admettra bien volontiers, à la suite de l'historien de l'art, que faire de 1933 une rupture, c'est corroborer les discours nazis - ce que fait, d'une certaine façon, Werner Haftmann. On pourra en revanche reprocher à Hinz de dénier à l'art une temporalité propre. L'art russe n'a-t-il pas vécu sa propre révolution avant que celle-ci n'ait lieu dans le champ politique ? En réfutant avec raison les propos d'un Werner Haftmann, Hinz affirme dans le même souffle quelque chose qui nous semble discutable, car ce qui vaut pour l'art sous la dictature ne peut servir de discours général sur l'art. En 1974, l'année exacte où Berthold Hinz fait paraître son étude, le philosophe Peter Bürger propose, dans son ouvrage *Théorie de l'Avant-garde*, de ne pas considérer l'évolution de l'art comme un processus linéaire mais bien plutôt comme un « processus contradictoire »¹²⁰⁴ et plaide à cet égard pour un « empirisme théoriquement responsable »¹²⁰⁵. Prenant pour exemple le processus d'autonomisation de l'art à l'égard du religieux à l'époque baroque, il pose le problème de manière dialectique. En effet, et pour le citer, « même à l'intérieur d'un art qui présente encore l'apparence du sacré, l'émancipation de l'élément esthétique est en route. »¹²⁰⁶ Ainsi, au moment où, tirant parti de l'effet visuel extraordinaire exercé sur le spectateur par l'art baroque, la Contre-Réforme met ce dernier au service de la propagande de l'Eglise, elle laisse en même temps libre cours à l'inventivité formelle des artistes, sensible dans l'agencement des formes et des couleurs, leur permettant ainsi - à eux comme d'ailleurs au spectateur - de développer un sens plus aigu des formes et crée du même coup les conditions d'une autonomisation à laquelle la société bourgeoise naissante offre les conditions les plus favorables¹²⁰⁷. De la même manière, il y a dans ce que l'on appelle communément « l'art nazi », des éléments qui échappent à la doctrine et proposent contrairement à ce qu'affirment ses promoteurs un recours à une tradition vidée de son sens plutôt qu'un nouveau départ.

En 1986, en même temps qu'a lieu la « Querelle des historiens », le débat amorcé par Berthold Hinz resurgit et s'invite dans les colonnes des journaux. Tout commence avec une déclaration du célèbre industriel, collectionneur et mécène Peter Ludwig. Celui qui vient de commander son buste et celui de sa

¹²⁰⁴ Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013, p.69.

¹²⁰⁵ *Ibid*, p.68.

¹²⁰⁶ *Ibid*, p.69.

¹²⁰⁷ *Ibid*, p.69-70.

femme à Arno Breker qu'il tient pour un grand artiste et un portraitiste de talent¹²⁰⁸, encourage les musées à exposer l'art nazi, comme d'ailleurs l'art produit en Allemagne de l'Est dont il est depuis le milieu des années 1970 un collectionneur¹²⁰⁹. Il faut dire qu'à l'époque, il n'est pas rare que soient mentionnées dans les biographies les distinctions obtenues pendant le Troisième Reich, tout comme les hauts faits accomplis par les uns et les autres entre 1933 et 1945. « Personne ne songe à [leur] en vouloir de s'être distingué[s] au service du Führer et de sa doctrine à l'époque où [leur] patrie était tombée aux mains de son pire ennemi »¹²¹⁰ rappellent Alexander et Margarete Mitscherlich, comme si les actes évalués comme héroïques pouvaient valoir pour eux-mêmes, indépendamment du contexte politique. Ici se manifeste le tournant conservateur qui s'est opéré dans le monde occidental au même moment, et dont procède aussi le choix de Ludwig de faire appel à Arno Breker pour son portrait, sans que cela prête même à discussion. Cette même année 1986, dans une interview donnée au *Spiegel* le 1^{er} septembre, le collectionneur affirme : « Je considère que vouloir effacer de l'histoire allemande douze années est la marque d'une étroitesse d'esprit. »¹²¹¹

Parler de l'art au XX^e siècle en mettant entre parenthèses la période 1933-1945 serait une grossière erreur historique¹²¹². Citant le cas d'Emil Nolde comme témoignage de la complexité des situations, Peter Ludwig étend son raisonnement à l'art nazi et, lui retirant tout caractère politique et historique, suggère de l'appréhender comme un moment de l'histoire de l'art. Ainsi conclut-il, bannir des musées les artistes nazis comme Arno Breker reviendrait à faire à ces derniers ce que l'Etat nazi avait infligé aux artistes modernes (*sic !*)¹²¹³. Dès le 6 septembre, la logique révoltante dont procède le discours de Ludwig convainc des historiens de l'art, des conservateurs et des artistes de renom de lancer un appel contre la présence de l'art nazi dans les musées allemands. Tous connaissent le pouvoir de légitimation qui s'attache au musée, lieu « où s'opèrent les évaluations esthétiques et les reconnaissances

¹²⁰⁸ Klaus Staeck, *et al.*, *Nazi-Kunst ins Museum ?*, Göttingen, Steidl Verlag, 1988, p.13.

¹²⁰⁹ Voir Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (vol. 27 de *Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts-und Wissenschaftsgeschichte*), 2009, p.101-104.

¹²¹⁰ Alexander et Margaret Mitscherlich, *op. cit.*, p.60.

¹²¹¹ „Ich halte es für eine Blickverengung, zwölf Jahre aus der deutschen Geschichte ausradieren zu wollen.“; cité in: Klaus Saeck, *loc. cit.*

¹²¹² EB, „Ludwig will die Nazi-Kunst nicht ins Museum bringen“, *Kölner Stadtanzeiger*, 19. 9. 1986; cité in: *Ibid*, p.18.

¹²¹³ *Ibid*, p.15.

sociales »¹²¹⁴. Ulrich Krempel, Anselm Kiefer, Dieter Honisch, Rebecca Horn, Hans Hartung, Bernhard Heiliger, Emil Schumacher¹²¹⁵, pour ne citer que ces quelques noms, comptent au nombre des signataires. Les déclarations de Peter Ludwig qu'ils considèrent comme une offense à l'art et à la société démocratique, viennent aussi corroborer les efforts déployés depuis quelques années déjà en Allemagne pour faire accroire à une qualité esthétique de l'art nazi. Ainsi, l'exposition *Inszenierung der Macht : Ästhetische Faszination im Faschismus (La mise en scène du pouvoir : fascination esthétique dans le fascisme)* organisée par la *Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK)* quelques mois plus tard, n'a pas d'autre fin et pose en qualité esthétique la fascination irrésistible que susciterait l'art nazi¹²¹⁶. Le retournement qui s'est opéré à gauche devient patent dans cette entreprise initiée par la NGBK, une association créée en 1969 et dont le fondement même repose pourtant sur un projet démocratique. Pour les tenants du refus, ceux qui ont signé l'appel, l'affaire relève de la seule *éthique*. Parmi leurs contradicteurs les plus inattendus, on trouve Leo Castelli. Le célèbre marchand d'art américain, « version contemporaine de l'entrepreneur dynamique »¹²¹⁷, juif et ancien émigré, interrogé à ce propos par la presse allemande, reconnaît en effet sans détour le talent d'Albert Speer et la qualité de l'architecture nationale-socialiste¹²¹⁸. Quand il s'agit d'art, il ne peut selon lui être question de morale : « Si nous commençons à croire que l'art, et aussi la littérature d'ailleurs, doivent être moraux », affirme-t-il, « c'est la fin de l'art. » Quand les signataires de l'appel invoquent la morale, Peter Ludwig ne voit quant à lui dans l'art nazi qu'un art pompier, point de vue déjà amplement démontré par Berthold Hinz, à de toutes autres fins il est vrai. Pour les premiers, l'art officiel de la dictature hitlérienne est indéfectiblement lié au contexte de son apparition comme aux *souverains* qu'il a servis ; pour le second, il doit être regardé comme produit de l'histoire, au nom de la vérité historique, faire partie du récit muséal. Ainsi les dimensions historique et patrimoniale du

¹²¹⁴ Raymonde Moulin, « Le marché et le musée : la constitution des valeurs artistiques contemporaines », *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p.206.

¹²¹⁵ Dans un autre texte, Emil Schumacher affirme qu'exposer de nouveau l'art nazi serait une provocation envers tous ceux qui ont souffert sous la dictature hitlérienne. Emil Schumacher, „Damit habe ich nichts zu tun“, *Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen, Steidl Verlag, 1988, p.107. Texte avec la liste des signataires reproduit p.150-151.

¹²¹⁶ *Inszenierung der Macht: ästhetische Faszination im Faschismus*, cat. expo., Berlin (Ouest), Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1987. Voir aussi: Berthold Hinz, *op. cit.*, 1989, p.117.

¹²¹⁷ Raymonde Moulin, *op. cit.*, 1995, p.214.

¹²¹⁸ AP, « Castelli : NS-Kunst öffentlich zeigen », *Generalanzeiger*, Bonn, 1. 9. 1987; cité in: Klaus Staack, *op. cit.*, p.40.

musée sont-elles affirmées au détriment de la conception du musée comme lieu de conservation des seuls chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art.

Derrière les propos de Peter Ludwig se dessine un autre débat, celui qui se déroule en France exactement à la même époque, à l'occasion de l'ouverture du Musée d'Orsay en 1986.

Au cœur des controverses passionnées qui se raniment alors et qui ont déjà une dizaine d'années, il y a la question de l'opportunité de l'entrée de peintres dits « pompiers » au musée. Hérésie pour les uns - issus principalement des milieux de Gauche - c'est pour les autres, qui l'emporteront finalement, tout à la fois réparation du préjudice subi par les peintres et justice rendue à l'histoire de l'art¹²¹⁹. Sans doute y-eut-il là un effet d'aubaine pour le collectionneur allemand. Dans un contexte encore marqué par la destruction des Halles Baltard et la peur d'une nouvelle mutilation de l'héritage¹²²⁰, la vieille opposition entre l'avant-garde et l'art officiel qui, ainsi que l'affirme Pierre Favre, fut longtemps celle de l'art et du non-art¹²²¹, avait trouvé une issue dans la fidélité à l'histoire.

Parmi les arguments avancés en faveur de l'entrée des pompiers au musée d'Orsay, il y avait celui d'une comparaison qui, nécessairement allait accroître le prestige de l'avant-garde. On le retrouvait en Allemagne, dans le discours de l'Institut d'histoire de l'art de Bonn. Sous l'impulsion de Stefanie Poley, on envisage un dialogue entre les œuvres du national-socialisme et les autres. Ne pouvait-on imaginer collectionner les œuvres pas seulement pour leurs qualités non seulement esthétiques et formelles mais encore historiques ou psychologiques ? Pour ce faire et constituer une vaste documentation ne fallait-il pas envisager la création d'une sorte de « musée anthropologique »¹²²² ?

En dépit des lignes que nous venons d'écrire, il va de soi que la comparaison entre l'entrée au musée des pompiers et celle des peintres fidèles au programme nazi a ses limites, à moins que, comme chez Leo Castelli et Peter Ludwig, les œuvres de ces derniers n'aient fait au préalable l'objet d'une dépolitisation totale.

¹²¹⁹ Jacques Thuillier, « De la gare au Musée d'Orsay », *Revue de l'Art*, 1986, n°74, p.8.

¹²²⁰ Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompière" ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.15.

¹²²¹ Pierre Favre, « Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompière" ?* », *Revue française de sociologie*, 1986, 27-3, p.570.

¹²²² «anthropologisches Museum», «Ja: Für Nazi-Kunst im (Kunst-)Museum!», 2. 6. 1987, cité in: Klaus Staack, *op. cit.*, p.20.

D'une manière générale, les années 1980 comme période de révisions¹²²³ sont un moment propice à l'émergence de ces discussions. Elles coïncident en outre avec retour de la figure dans la peinture - jusqu'à l'Hyperréalisme - initié en 1968, comme avec une remise en cause des avant-gardes auxquelles l'art pompier serait une puissante alternative¹²²⁴. La logique du collectionneur, sensible dans le discours de Peter Ludwig - celui-là même qui achetait l'art dégénéré au moment où il était bradé par les nazis - ne doit pas être éludée. On peut même envisager qu'à une époque de compétition particulièrement rude dans le monde de l'art, la promotion de l'art pompier comme de l'art nazi ait été un « coup ». C'est en effet à cette époque que sont introduites dans le milieu de l'art des pratiques commerciales venues de la publicité, du marketing et de la mode. Il n'est, de la même manière, pas anodin que Leo Castelli, marchand d'art aux méthodes commerciales agressives, soit entré dans un débat qui concernait le musée. Ainsi que l'a démontré Raymonde Moulin, la constitution de la valeur artistique résulte désormais, en effet, de l'action conjointe des galeries et des musées¹²²⁵.

De son côté, le grand mérite du débat français fut d'ébranler certaines idées pourtant bien installées : comme celle construite pour l'essentiel dans l'immédiat second après-guerre, d'une congruence entre choix esthétiques et engagements politiques. Des études ont en effet montré que nombre d'Impressionnistes étaient des bourgeois conservateurs et que des prix de Rome, issus bien souvent de milieux plus modestes, étaient engagés dans la lutte sociale.

Si Peter Ludwig a pu reprendre à son compte les discussions qui ont eu lieu en France au moment de l'ouverture du musée d'Orsay, il demeure qu'aujourd'hui la présence de l'art pompier dans l'ancienne gare ne fait plus débat. S'agissant de l'art nazi, aucun consensus n'a, en revanche, été atteint. Susanne Brandt, étudiante en histoire et politique au moment de la polémique lancée par Peter Ludwig, se pose la question du lieu d'une telle exposition. Dans une démocratie allemande très fragile, où nombre d'anciens nazis sont encore en poste, montrer l'art autrefois au service du régime peut sembler bien dangereux. Selon elle, muséifier les produits artistiques de la dictature est

¹²²³ Jacques Thuillier, *op. cit.*, 1986, p.11

¹²²⁴ Louis-Marie Lécharny, *L'art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France (*Que sais-je ?*), 1998, p.4.

¹²²⁵ Raymonde Moulin, « Le marché et le musée : la constitution des valeurs artistiques contemporaines », *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995, p.206-235.

impossible, *a fortiori* si leur exposition ne s'assortit d'aucune explication. Il faut au contraire trouver un endroit où installer l'art nazi, à côté de cela même qu'il servait à cacher : les crimes du Troisième Reich¹²²⁶.

La question de l'exposition de l'art nazi dans un musée demeure aujourd'hui un sujet brûlant. En 2013, le musée du Louvre en a fait les frais. En cause entre autres choses la projection du film *Olympia* de Leni Riefenstahl. En face, *Menschen am Sonntag*, un film de Robert Siodmak réalisé en 1930 à partir d'un script de Billy Wilder. Pour les organisateurs de l'exposition, la confrontation des deux films - d'un côté de froides statues et des corps sculpturaux, de l'autre la vie quotidienne de Berlinoises et Berlinoises ordinaires - doit produire un discours qui, nécessairement, s'exercera aux dépens de la propagande nazie. La presse allemande n'est pas de cet avis et voit au contraire dans cette projection comme dans les choix opérés par les commissaires pour l'art du XXe siècle, un affront fait à l'Allemagne. L'exposition est accusée de promouvoir une vision fataliste d'un destin allemand qui conduirait directement au nazisme¹²²⁷.

Ne pourrait-on pas en conclure que la question de l'exposition de l'art nazi au musée tend à prouver une fois de plus que par son envergure et sa monstruosité, le nazisme a tout contaminé ?

2.3 Penser le singulier et la discontinuité

L'exposition de Munich en 1987 témoigne d'une ambition documentaire éloignée des clichés et du manichéisme de l'après-guerre. Tellement éloignée peut-être qu'elle en oublie de formuler une analyse critique. Ses organisateurs donnent ainsi aussi bien la parole à un acteur de la politique artistique nazie qu'à Golo Mann qui s'était engagé dans l'armée française en 1940. Otto Andreas Schreiber, ancien porte-parole de la Ligue des étudiants nationaux-socialistes, adversaire d'Alfred Rosenberg, y relate l'histoire des *Fabrikausstellungen*, ces expositions d'usines organisées de 1934 à 1942 par le Front Allemand du Travail (*Deutscher Arbeitsfront*, DAF). Son témoignage contribue sans conteste à ébrécher une conception purement dualiste du

¹²²⁶ Susanne Brandt, "Nazi-Kunst ins Museum?", *Nazi-Kunst ins Museum ?*, Göttingen, Steidl Verlag, 1988, p.119-121.

¹²²⁷ Voir revue de presse non exhaustive en annexe.

monde de l'art sous le Troisième Reich, et à en révéler au contraire la multiformité.

Le Front Allemand du Travail avait succédé aux anciens syndicats ouvriers et poursuivait leur action culturelle, s'appropriant des pratiques imaginées auparavant par l'avant-garde. Sous sa tutelle et plus particulièrement sous l'égide de l'organisation *Kraft durch Freude* (KdF, La force par la joie)¹²²⁸ qui y était rattachée, quatre mille expositions¹²²⁹ furent organisées dans les usines et les entreprises allemandes. Si Otto Andreas Schreiber parle d'expositions d'art moderne, le travail de Michael Tymkiw a depuis montré qu'on y présentait surtout de petits objets décoratifs, de petites figurines animalières par exemple et des objets ménagers dont certains étaient même proposés à la vente¹²³⁰. Parmi tout cela, il y avait en effet aussi des gravures expressionnistes. Celles-ci et les "petits animaux" contribuaient à alimenter le fantasme d'un paysage préindustriel. La visée idéologique de ce dispositif était de renforcer la *Volksgemeinschaft* à travers l'image d'une Allemagne agreste mais aussi d'inciter les ouvriers à s'inclure dans la communauté des artistes. Les expositions, comme les activités proposées par la KdF avaient sûrement aussi pour fonction tactique d'implanter des loisirs et des distractions dans des lieux où la dissension aurait pu s'organiser. À en croire Otto Andreas Schreiber, le DAF avait pour mission de barrer la route à une esthétique de masse kitsch¹²³¹. Quant à l'usine, elle devait servir de révélateur. Dans *Die Kunstkammer*, l'organe de la Chambre des Beaux-arts du Reich, il s'en était expliqué : « L'usine exclut tout historicisme, exige la connaissance du présent et du futur. L'artiste fait l'expérience d'une comparaison possible entre l'œuvre d'art et l'esprit de l'usine, du rire que suscitent de petits tableaux

¹²²⁸ C'est l'organisation *Dopolavoro* (Après le travail), fondée en 1925 dans l'Italie fasciste, qui avait servi de modèle à Robert Ley pour créer *Kraft durch Freude*.

¹²²⁹ Le chiffre est donné par Otto Andreas Schreiber. Diether Scholz fait remarquer que, pour ce dernier, le fait de changer une planche ou un objet consistait à créer une nouvelle exposition. Diether Scholz, « Otto Andreas Schreiber, die *Kunst der Nation* und die *Fabrikausstellungen* », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.104.

¹²³⁰ Michael Tymkiw, « Art to the Worker ! National Socialist *Fabrikausstellungen*, Slippery Household Goods and *Volksgemeinschaft* », *Journal of Design History*, vol. 26, n°4, p.362-379.

¹²³¹ Diether Scholz, « Otto Andreas Schreiber, die *Kunst der Nation* und die *Fabrikausstellungen* », *Überbrückt : Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.96.

Biedermeier dans une halle de turbines au milieu des sifflements de courroies de transformation. »¹²³²

À notre tour de rire et de mettre en doute les déclarations de Schreiber, selon lesquelles le titre d' « expositions d'usine » avait été choisi afin de ne pas ébruiter qu'il s'agissait d'art¹²³³. Diether Scholz remarque en effet que si elles étaient en effet fermées au public, ces expositions n'étaient en aucun cas secrètes¹²³⁴. Et si Otto Andreas Schreiber montrait des œuvres - graphiques - d'artistes dégénérés (Schmidt-Rottluff, Pechstein, Marcks, Scharff...), c'étaient des choses bien inoffensives. Au reste, installées dans les usines et fermées au public, elles n'étaient pas soumises à la tutelle de la Chambre de la Culture du Reich¹²³⁵. De jeunes artistes étaient par ailleurs chargés du montage de l'exposition et c'était Herbert Bayer, ancien élève et professeur du Bauhaus, qui s'occupait de la typographie¹²³⁶. Pour autant, ce n'est pas parce qu'Otto Andreas Schreiber soutenait l'art moderne qu'il était vertueux. À l'en croire, il fallait soutenir les Expressionnistes car la « République juive » les avait sous-estimés et même les avait considérés comme un adversaire¹²³⁷.

Le peintre Werner Heldt, engagé il est vrai dans cette entreprise, se souviendra après la guerre que les *Fabrikausstellungen* étaient pendant ces années les seules expositions de l'art dit "dégénéré"¹²³⁸. On le sait, ce n'était pas le cas, et les possibilités d'exposer n'étaient, de fait, pas totalement anéanties pour les artistes modernes dans l'Allemagne nazie. Mieke Monjau, la

¹²³² „Die Fabrik schließt jeden Historizismus aus, fordert das Bekenntnis zur Gegenwart und Zukunft. Der Künstler erlebt, daß man Kunstwerke am Geist der Fabrik messen kann, daß Biedermeierbildchen in einer Turbinenhalle beim Sausen der Transformationsriemen zum Lachen reizen.“ ; cité par Dieter Scholz, „Otto Andreas Schreiber, die Kunst der Nation und die Fabrikausstellungen“, *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.101.

¹²³³ Otto Andreas Schreiber, „Die "Fabrikausstellungen" der dreißiger Jahre“, *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.96.

¹²³⁴ Dieter Scholz, *loc. cit.*

¹²³⁵ Otto Andreas Schreiber affirme que si la Chambre de la Culture protesta, le Front allemand du travail refusa de se soumettre. Otto Andreas Schreiber, « Die "Fabrikausstellungen" der dreißiger Jahre », *Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.96.

¹²³⁶ Schreiber ne dit pas ce qu'il advint lorsque le graphiste quitta l'Allemagne pour les États-Unis en 1938.

¹²³⁷ Dieter Scholz, *op. cit.*, 1999, p.97.

¹²³⁸ Cité in: Werner Haftmann, *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, p.222.

femme de l'artiste Frank Monjau¹²³⁹, raconte dans une lettre qu'un directeur de musée avait offert à son mari d'exposer sous un faux nom¹²⁴⁰. À l'automne 1934, Karl Buchholz, jusqu'à présent libraire¹²⁴¹, reconvertis le premier étage de sa boutique en un espace d'exposition. La première s'intitulait *Dessins de sculpteurs allemands d'aujourd'hui*. Curt Valentin, l'ancien assistant d'Alfred Flechtheim qui avait dû quitter le pays à la suite de l'édiction des lois de Nuremberg, prit en charge l'organisation de ces expositions. Hermann Blumenthal, Gerhard Marcks, Gustav Seitz, Ludwig Kasper étaient régulièrement exposés. Jusqu'en 1937, on pouvait voir des œuvres de Karl Schmidt-Rottluff. Officieusement, il semble que l'on ait pu encore en acheter après cette date. Nicolaus Sombart se souvient en effet qu'au premier étage de cette librairie, « dans une pièce fermée, on pouvait voir (mais aussi acheter) des œuvres graphiques expressionnistes signées Heckel, Macke, Pechstein, etc., mais aussi des aquarelles de Nolde, Klee et Gilles. »¹²⁴² Werner Haftmann, rarement soucieux de véracité, fait du premier étage de la Galerie Buchholz un lieu d'expositions secrètes, « une oasis cachée dans le désert du marché de l'art officiel »¹²⁴³. Le 25 avril 1942, toutefois, Buchholz fut exclu de la Chambre des Beaux-arts du Reich, accusé d'avoir exposé de l'art dégénéré¹²⁴⁴.

Dans un des articles qu'il publiait en exil et dans lesquels il s'efforçait de rendre compte du contexte culturel en Allemagne, Paul Westheim évoquait ces particuliers qui offraient aux amoureux de l'art la possibilité de contempler encore des œuvres modernes. Le soir, ils accrochaient les tableaux et

¹²³⁹ Coupable selon la loi nazie d'être un « *Mischlinge* » (un métis, né d'un seul parent juif), il fut dénoncé à l'automne 1944, interné dans un « camp de redressement par le travail », puis déporté au camp de concentration de Buchenwald où il mourut dans les baraquements d'expérimentation médicale le 28 février 1945.

¹²⁴⁰ Cité par Karl-Ludwig Hofmann, « Antifaschistische Kunst in Deutschland: Bilder – Dokumente – Kommentare », *Widerstand statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, cat. expo., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort/Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p.65.

¹²⁴¹ La librairie, ouverte en 1926, était installée aux numéros 119-120 de la Leipziger Straße.

¹²⁴² Nicolaus Sombart, *Chronique d'une jeunesse berlinoise*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p.253. Reflet du cynisme et du ridicule amer du nazisme, c'est par l'exposition "Art dégénéré" que Nicolaus Sombart découvre et s'enthousiasme pour l'art expressionniste.

¹²⁴³ „... versteckten Oase in der Wüstenei des offiziellen Kunstbetriebs.“; Werner Haftmann, *Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, p.263.

¹²⁴⁴ Sur les activités de la librairie Buchholz entre 1933 et 1945, le lecteur pourra se référer au texte de Josephine Gabler, « "Vor allem aber, er hat keine Angst, sich durch die Ausstellung zu schaden" – Die Buch- und Kunsthandlung Karl Buchholz in Berlin », *Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p.84-95.

convoquaient quelques amis. « Il n'[*étai]t pas encore interdit d'inviter des connaissances pour le thé »¹²⁴⁵, écrivait Westheim. Des caves et des arrière-boutiques accueillait également des expositions officieuses, qualifiées par le critique de « peinture de catacombes »¹²⁴⁶. Le soir tombé, à la lueur d'une lampe de poche, quelques élus, artistes, collectionneurs et conservateurs, étaient guidés dans ces lieux de délectation artistique¹²⁴⁷. « C'était émouvant. Nous nous rencontrions comme les premiers Chrétiens, dans les catacombes de Rome. »¹²⁴⁸, aurait dit un des participants. On ne peut s'empêcher bien sûr de soupçonner Paul Westheim de sacrifier quelque peu la réalité au profit du sensationnalisme. Ce récit servait surtout à informer l'étranger de l'existence d'une opposition latente en Allemagne : cet art prenait l'apparence de l'illégalité et offrait un pendant culturel à l'opposition politique clandestine. Les émigrés dont faisait partie Paul Westheim, cherchaient à déceler dans la presse nazie le moindre indice qui apporterait la preuve de la formation d'une opposition allemande, au risque d'exagérer quelque peu l'idée de résistance dans le Reich¹²⁴⁹. On sait toutefois que la galerie munichoise de Günther Franke, pourtant située au beau milieu des bâtiments officiels, continuait au milieu des années 1930 et jusqu'aux années 1940 d'exposer des œuvres de Max Beckmann et d'autres artistes modernes. Une photographie de Hugo Erfurth prise en 1942 montre ainsi le galeriste posant devant un autoportrait de Max Beckmann (*Selbstbildnis mit Plastik*) [ill.165]. Une simple recommandation permettait d'accéder aux arrière-salles où le galeriste présentait ces œuvres. C'est l'expérience que fit le jeune Samuel Beckett qui, rendant visite à Franke en mars 1937, découvrit des tableaux d'artistes pourtant jugés indésirables en Allemagne¹²⁵⁰. Certains créateurs purent aussi exposer leurs œuvres à l'étranger. La galerie Jeanne Bucher, à Paris, inaugura ainsi le 22 janvier 1939, une exposition de l'œuvre de Willi Baumeister. *A posteriori*, l'artiste décrit cet événement comme un « éclair de lumière dans les années d'obscurité. »¹²⁵¹ À

¹²⁴⁵ „es auch noch nicht verboten ist, daß man Bekannte zum Tee bittet“; *Ibid*, p.197.

¹²⁴⁶ Paul Westheim, „Katakombenmalerei“, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p.196.

¹²⁴⁷ Ces derniers s'étaient rebellés contre la politique raciale nazie appliquée aux arts, comme le relate deux autres articles de Paul Westheim, « Du destin des musées allemands » (*Vom Schicksal der deutschen Museen*) et « La guerre des musées » (*Museumskrieg*) ; *Ibid*, p.48-50 et 61-69.

¹²⁴⁸ „Es war erschütternd. Wir kamen uns vor wie die ersten Christen in den Katakomben Roms.“; *Ibid*, p.198.

¹²⁴⁹ Valérie Robert, *Partir ou rester ? Les intellectuels allemands devant l'exil 1933-1939*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.218-219.

¹²⁵⁰ *Beckmann*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 2002-2003, p.36.

¹²⁵¹ „Lichtblick in den Jahren der Finsternis“; cité par Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.299.

d'autres, c'est la participation à *l'Exposition internationale de peinture (International Exhibition of Paintings)*, organisée annuellement par le Carnegie Institut de Pittsburgh, qui offrit une bouffée d'oxygène. Ce fut le cas d'Edgar Ende¹²⁵² dont les œuvres furent présentes de 1934 à 1938¹²⁵³.

En même temps que l'on essaye de dresser un panorama complet des années de l'oppression, on s'intéresse dans les années 1980 aux individualités issues de ce que l'on nomme maintenant sans polémique « l'émigration intérieure ». L'entreprise se développe sur fond de postmodernisme, concept - devenu quelque peu prépotent - apparu à la fin des années 1970. Hostile à toute forme d'hégémonie, la pensée postmoderne refuse le modèle évolutionniste du récit moderniste et préfère, à ce que Jean-François Lyotard nomme dans *La condition postmoderne* « les grands récits », les histoires individuelles. Dans l'éditorial du dixième numéro de la revue *October*, fondée par Rosalind Krauss et Annette Michelson, on revendique « la nécessité de construire un modèle de commentaire fondé non pas sur la notion de tradition et de continuité, mais sur la dispersion et la discontinuité. »¹²⁵⁴ Les œuvres des artistes non-alignés restés en Allemagne entre 1933 et 1945, hétéroclites, réalisées le plus souvent dans l'isolement, parfois anachroniques, trouvent là un contexte propice à leur réception. De même, avec Rosalind Krauss qui défend pour les artistes le droit à la « marche arrière »¹²⁵⁵, les peintres de la Nouvelle Objectivité trouvent de nouveau - et enfin - un écho favorable. Le Postmodernisme agréa les marginalisés du modernisme, nombreux en Allemagne entre 1933 et 1945, coupés des grands courants internationaux de l'art.

Les hommages se multiplient donc. En 1973, Emil Nolde est à la Kunsthalle de Cologne ; en 1976 l'œuvre de Franz Lenk bénéficie d'une rétrospective à la Galerie von Abercron à Cologne ; en 1977 une exposition Otto Dix se tient à

¹²⁵² Pour plus de renseignements sur Edgar Ende, le lecteur pourra se référer au mémoire de Maîtrise d'Uta Brossolet-Becker, *Edgar Ende : le caractère mélancolique de son œuvre de l'entre-deux guerres*, mémoire de Maîtrise en histoire de l'art dactyl., Université Paris 1, 2002, 2 vol.

¹²⁵³ Toutefois, Uta Brossolet-Becker mentionne que cela n'est pas sans apporter des difficultés à Edgar Ende, car beaucoup d'œuvres ne reviennent pas des États-Unis ; *Ibid.*, p.119.

¹²⁵⁴ "The necessity of constructing a model of commentary based not on notions of tradition and continuity, but on dispersal and discontinuity motivates every contribution to this issue."; The Editors, « Editorial », *October*, n° 10, automne 1979, p. 4. Traduit et cite par Katia Schneller, « Pluralité contre pluralisme. L'apparition de la notion de postmodernisme dans la revue *October*, 1979-1981 », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ? Actes du colloque*, INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, p.5-13. Consultable en ligne http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2_Postmoderne-Schneller.pdf

¹²⁵⁵ Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Editions Macula, 1993, p.21.

Hambourg ; et enfin, en 1978 a lieu la grande exposition Karl Hofer à la Staatliche Halle de Berlin, organisée à l'occasion du 100^{ème} anniversaire de la naissance de l'artiste. Les expositions se succèdent et les monographies abondent. En 1975, l'œuvre de Franz Radziwill se voit couronnée par une importante monographie écrite par Herbert Wolfgang Keiser et Rainer W. Schulze (Munich, Thiemig) ; en 1982, Karin von Maur publie un ouvrage sur Oskar Schlemmer (Munich, Prestel) ; et en 1985, Wolfgang Storch met sa plume au service de l'œuvre du couple Georg Schrimpf et Maria Uhden (Berlin, Charlottenpresse, Fröhlich & Kaufmann). Sans doute faut-il voir dans l'augmentation croissante des monographies et expositions personnelles une conséquence parmi d'autres de la fin des utopies collectives. Pour la plupart, ces manifestations et publications continuent de propager les légendes de l'après-guerre, elles-mêmes héritières de la théorie spéculative de l'art, celles d'un artiste indifférent aux basses histoires politiques. Il faut dire que l'Allemagne, patrie de Schlegel et Novalis, les « inventeurs »¹²⁵⁶ de la théorie spéculative, est particulièrement perméable à cette conception.

③ L'émergence de la notion de résistance

3.1 Un nouvel objet d'étude

Alors que les jeunes générations réclament des comptes sur ce qui s'est réellement passé entre 1933 et 1945, sur l'attitude de leurs parents à cette époque, se fait jour la nécessité de répertorier et classer les conduites des individus pendant la dictature. La recherche historique et sociologique, portée par des jeunes spécialistes, s'attelle à cette tâche. Le concept flou et jusqu'à présent déprécié de "résistance" concentre toutes les attentions. Longtemps rejetée en Allemagne de l'Ouest, la résistance devient à partir du début des années 1970 un sujet d'étude particulièrement prisé. À la fin de la décennie, la documentation disponible sur le sujet s'est considérablement enrichie. Jusqu'à cette époque, on ne parlait pas de résistance en République fédérale d'Allemagne. Si les Alliés considéraient la population allemande comme une masse uniforme de coupables, du côté des Allemands, parler de « résistance » eut été remettre en cause la thèse confortable d'un peuple tout entier victime

¹²⁵⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p.343.

du nazisme. Toutefois, en 1952, un premier pas avait été franchi avec la reconnaissance publique de la légitimité de la résistance lorsque la justice s'était emparée du dossier de l'attentat du 20 juillet 1944¹²⁵⁷, même s'il demeurait tout à fait regrettable que le pouvoir politique laissât au judiciaire le soin de régler le problème de la gestion du passé.

La notion de résistance commence dès lors à être appréhendée dans une acception très large, laquelle impliquait de multiples nuances liées au degré d'implication des individus et de dangerosité de leurs actions. Est remise en cause l'idée d'une « résistance sans le peuple », avec l'attentat du 20 juillet 1944 comme seul point de mire. Né en 1926, Martin Broszat qui avait fait partie des Jeunesses hitlériennes et refuse l'antagonisme conventionnel et stérile entre résistance d'une part, et nazisme d'autre part¹²⁵⁸ propose la notion de *Resistenz*. Par ce mot emprunté à la terminologie médicale et qui signifie littéralement "immunité", il entend désigner l'imperméabilité à la doctrine et plus généralement l'opposition passive. Sa réflexion conduit à une clarification des discours : entre l'adhésion pure et simple au nazisme et la *Widerstand* ou « résistance » au sens historique du terme, peut dès lors se déployer un éventail large et nuancé de comportements. *Widerstand* désigne trois moments historiques précis : les activités des socialistes et des communistes qui poursuivirent de 1933 à 1935 la lutte déjà entreprise avant l'accession de Hitler au pouvoir, celles de la bourgeoisie entre 1934-35 et 1940-41, période d'apogée du nazisme et enfin l'engagement dans la désobéissance des élites conservatrices à partir de 1938 (l'attentat contre Hitler le 20 juillet 1944 constituant à cet égard le point culminant). Le terme *Resistenz* renvoie quant à lui à une pluralité d'attitudes, allant de petits actes exprimant une certaine antipathie, jusqu'à une opposition explicite au nazisme. Enfin, si la *Widerstand* est toujours le fait d'un groupe organisé, la *Resistenz* est celle d'individus ; elle est la « résistance d'en bas »¹²⁵⁹. Sont abandonnées les deux caractéristiques jusque-là essentielles de la définition de la résistance : la dimension morale et le caractère organisé¹²⁶⁰. L'historien qui propose une

¹²⁵⁷ Voir Alfred Wahl, *La seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006, p.258 et suiv.

¹²⁵⁸ Martin Broszat, „Zur Sozialgeschichte des deutschen Widerstands“, *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, n°3, 1986, p.295.

¹²⁵⁹ Hélène Camarade, « La réception de la résistance allemande en République fédérale d'Allemagne depuis 1945 », *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p.108.

¹²⁶⁰ Voir Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), 1997, p.296.

histoire depuis le point de vue des dominés, répertorie pour les besoins de sa démonstration de nombreuses formes de désobéissance civile telles refuser de faire le salut hitlérien, hisser la bannière paroissiale plutôt que le drapeau à croix gammée, participer à des groupes clandestins par exemple confessionnels, maintenir des relations commerciales avec des marchands juifs, ou encore fréquenter des prisonniers étrangers. Sont également prises en compte les protestations des paysans contre la législation foncière ou la condamnation publique par des prêtres catholiques des mesures prises à l'encontre de l'Eglise. Enfin, l'émigration intérieure de ceux qui « sans participer activement au régime nazi, furent dans une existence discrète socialement et professionnellement, et adoptèrent, en conservant leurs convictions et, en partie aussi, des contacts avec leurs frères de pensée, une attitude marquée par la volonté de survivre »¹²⁶¹ relève aussi pour Broszat de la *Resistenz*. Certains de ces individus pouvaient être en partie d'accord avec le régime ou avec son idéologie, d'autres avoir cru à la possibilité d'une société meilleure. Mais pour ceux-là aussi, les mobiles n'avaient que peu à voir avec l'héroïsme, mais beaucoup avec la pauvreté, le ressentiment, la colère ou le désir de vengeance.

En 1982, Detlev Peukert propose quant à lui une approche pyramidale des phénomènes, du simple refus de coopérer à la résistance la plus radicale en passant par les protestations publiques¹²⁶². Ian Kershaw qui fut un collaborateur de Broszat propose le terme de "dissension" (*Dissens*)¹²⁶³ qui va de plus en plus remplacer celui de *Resistenz*. Toujours est-il que lorsqu'en 1994, Ian Kershaw entend rédiger un bilan de la recherche allemande sur la résistance, il conclut que « les historiens ne sont toujours pas arrivés à s'entendre, non seulement sur une définition de la "résistance", mais même sur l'opportunité d'une définition précise de ce terme. »¹²⁶⁴ En dépit des nombreuses critiques¹²⁶⁵ que

¹²⁶¹ „ohne aktive Beteiligung am NS-Regime in eine unauffällige beruflich-soziale Existenz flüchteten und unter Aufrethaltung ihrer Gesinnung und zum Teil auch des Kontakts mit Gesinnungsfreunden eine attentive Haltung des Überleben- und Überdauernwollens einnahmen.“, Martin Broszat, *op. cit.*, 1986, p.295.

Ibid., p.303.

¹²⁶² Detlev Peukert, *Volksgenossens und Gemeinschaftsfremde*, Cologne, Bund-Verlag, 1982, p.97. Cité par Hélène Camarade, *Ecritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p.25.

¹²⁶³ Voir par exemple Ian Kershaw, *L'opinion allemande sous le nazisme. Bavière, 1933-1956*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, CNRS éd., 1995.

¹²⁶⁴ Ian Kershaw, *op. cit.*, 1997, p.284.

¹²⁶⁵ La plus importante est formulée par l'historien suisse Walter Hofer. Sur les critiques de la notion de *Resistenz*, voir Ian Kershaw, *op. cit.*, 1997, p.300-304. Une des principales critiques est

suscita cette tentative de Martin Broszat pour nuancer en l'élargissant la notion de résistance, elle s'est révélée apte à qualifier des actes qui, s'ils ne visaient pas à renverser le régime, constituèrent néanmoins autant de signes d'opposition. Témoinant de l'hypertrophie de la notion, l'équipe d'archivistes des Archives d'Etat bavaroises engagés dans le « *Bayern Projekt* » de Martin Broszat avait ainsi défini la résistance : « Par résistance, nous entendons toute forme de comportement actif ou passif qui témoigne d'un refus du régime national-socialiste ou de tel ou tel aspect de son idéologie et comportait un certain nombre de risques. »¹²⁶⁶ Mais c'est surtout la domination totale que voulait infliger le régime national-socialiste qui créait la résistance. C'est le pouvoir nazi lui-même qui engendrait des situations et des actes de résistance, là où, dans une démocratie, il n'y aurait que des conduites banales. Sans que le terme soit toujours employé, cette définition plus large permet de prendre en considération des actes de résistance en milieu concentrationnaire par exemple¹²⁶⁷, et pourrait bien nous aider à approcher la notion de résistance en art. « Dans tout système sociopolitique, *a fortiori* dans un type de domination tel que le national-socialisme », peut-on lire dans *La Bavière à l'époque nazie (Bayern in der NS-Zeit)*, « ce qui compte avant tout, politiquement et historiquement, c'est ce qui a été *réalisé* et *accompli (bewirkt)*, et pas seulement ce qui a été *désiré* ou *voulu*. »¹²⁶⁸ C'est à ce compte-là, en remplaçant une approche « intentionnelle » par une approche « fonctionnelle », que l'on peut à partir des années 1980, nous semble-t-il, multiplier les approches sur l'art et la résistance. Martin Broszat et son équipe voyaient en effet dans la permanence d'idéaux intellectuels et artistiques que le régime nazi n'était pas parvenu à détruire une des formes de la *Resistenz*¹²⁶⁹. Si des tableaux et des textes qui ne sacrifiaient pas à la propagande nazie avaient été peints et écrits, c'était la preuve de l'existence d'une *Resistenz*. En 1980, s'ouvre à Karlsruhe et à Munich une exposition

la proximité linguistique du terme de *Resistenz* avec celui de « résistance » dans de nombreuses langues. Il ne faut pourtant y voir qu'un instrument d'analyse particulièrement fécond.

¹²⁶⁶ Harald Jaeger, Hermann Rumschöttel, « Das Forschungsprojekt "Widerstand und Verfolgung in Bayern 1933-1945" », *Archivalische Zeitschrift*, n°73, 1977, p.126. Cité et traduit in: Ian Kershaw, *op. cit.*, 1997, p.296.

¹²⁶⁷ Hélène Camarade, « La réception de la résistance allemande en République fédérale d'Allemagne depuis 1945 », *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p.109.

¹²⁶⁸ „... zählt politisch und historisch vor allem, was getan und was bewirkt, weniger das, was nur gewollt oder beabsichtigt war.“; Martin Broszat, Elke Fröhlich, Anton Grossmann (dir.), *Bayern in der NS-Zeit*, Munich, Vienne, R. Oldenburg, 1981, vol. IV, p.698.

¹²⁶⁹ *Ibid*, p.697.

intitulée *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus* (Résister plutôt que s'adapter. L'art allemand en Résistance contre le fascisme). Elle répond à l'exposition organisée à l'Académie des Beaux-arts de Berlin-Est en 1978 sous le titre *Zwischen Widerstand und Anpassung (Entre résistance et adaptation)* qui elle-même réagissait à la manifestation de la Maison de l'art allemand (*Haus der deutschen Kunst*) en 1977 pour le quarantième anniversaire de l'exposition « *Art dégénéré* » (*Die Dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*). L'exposition est-allemande entend resituer la question de la résistance sur le terrain du politique, face à un Dieter Honisch¹²⁷⁰ qui concevait en 1977 la résistance selon l'unique critère esthétique. Pour lui, seul l'art conçu pour lui-même, "l'art pour l'art" serait vecteur de résistance¹²⁷¹. Seul l'artiste se tenant en-dehors de la sphère politique, comme un scientifique essentiellement préoccupé par ses recherches, serait un résistant, explique Kathrin Hoffmann-Curtius, en paraphrasant Dieter Honisch, dans sa recension de l'exposition *Zwischen Widerstand und Anpassung*¹²⁷². L'exposition munichoise présentait ainsi des œuvres de Kandinsky, lequel était disqualifié par les organisateurs est-allemands pour avoir proféré des paroles en faveur de l'Union de combat pour la culture allemande. *Widerstand statt Anpassung*, l'exposition de Karlsruhe et de Munich, ne regimbe pas devant un art ouvertement politique ; elle entend même considérer l'art produit entre 1933 et 1945 sous le seul angle du combat antifasciste, lequel doit être visible dans l'iconographie. Pourtant l'entre-deux auquel invitait à réfléchir le titre-même de l'exposition berlinoise permettait de rendre compte de la complexité de la période, de dépasser un manichéisme stérile. On montrait notamment qu'Oskar Schlemmer avait reçu des commandes de décorations murales¹²⁷³. Examiner les œuvres d'art sous l'éclairage de l'antifascisme comme le font les organisateurs de l'exposition *Widerstand statt Anpassung*, c'est se placer sur le domaine jusqu'à présent réservé de la RDA. Il faut dire que depuis 1969, date à laquelle la RFA avait reconnu la RDA, des relations pacifiques s'étaient instaurées entre les deux

¹²⁷⁰ Dieter Honisch (1932-2004) fut directeur de la Neue Nationalgalerie à Berlin de 1975 à 1997.

¹²⁷¹ *Die dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.99.

¹²⁷² Kathrin Hoffmann-Curtius, « "Zwischen Widerstand und Anpassung – Kunst in Deutschland 1933-1945": Besprechung der Ausstellung der Akademie der Künste vom 17. 9. – 29. 10. 1978 in Berlin », *Kritische Berichte*, 1979, n°4-5, p.66.

¹²⁷³ Karin von Maur, „Im Schatten der Diktatur – Zum Beispiel Oskar Schlemmer“, *Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1978, p.18-31.

Etats allemands. L'initiative en revenait à Willy Brandt, élu chancelier de l'Allemagne fédérale en 1969, et à sa fameuse *Ostpolitik*. Lors de sa déclaration d'investiture, il avait reconnu - et c'est la première fois que cela était exprimé - l'existence de deux Etats en Allemagne. En février 1970, Willy Brandt avait été officiellement invité en RDA. Depuis le 18 septembre 1973, les deux Etats étaient membres de l'Organisation des Nations Unies. Le communiste n'est plus l'Ennemi. L'histoire de l'art peut s'ouvrir aux artistes de l'Allemagne de l'Est et s'occuper des rapports de l'art et du politique, sans enfreindre un interdit idéologique. En 1960, ouvrant la voie, Richard Hiepe avait été le premier à considérer la participation effective des artistes aux mouvements de résistance en Allemagne. Dans un livre intitulé *Gewissen und Gestaltung : Deutsche Kunst im Widerstand (Conscience et mise en forme créative : l'art allemand en résistance)*, cet historien de l'art, galeriste à Munich et futur rédacteur de la revue d'art d'influence marxiste *Tendenzen*, entendait battre en brèche la conception dominante à l'époque selon laquelle l'art ne pourrait pas être politique¹²⁷⁴ et réhabiliter de nombreuses œuvres réalisées entre 1933 et 1945 par des artistes politisés, comme Hans et Lea Grundig presque totalement oubliés en Allemagne de l'Ouest¹²⁷⁵. Dès 1965, son ouvrage fut cité dans la revue *Kunst und Literatur*, organe culturel de l'Union soviétique publié à Berlin-Est¹²⁷⁶. Dans les années 1980, Hiepe collabore à *Bildende Kunst* et les artistes est-allemands sont désormais reçus à l'Ouest. La Ladengalerie à Berlin entreprend ainsi à partir de 1964 de faire connaître le travail de Hans et Lea Grundig en Allemagne occidentale.¹²⁷⁷

L'exposition de 1980, *Widerstand statt Anpassung* est elle-aussi tout de suite conçue en collaboration avec les musées est-allemands, comme le mentionne Michael Schwarz dans la préface du catalogue¹²⁷⁸. C'est en RDA, en effet, qu'avaient été rassemblés en premier lieu les témoignages d'un art résistant

¹²⁷⁴ Richard Hiepe, *Gewissen und Gestaltung: Deutsche Kunst im Widerstand*, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1960, p.9.

¹²⁷⁵ *Ibid*, p.25.

¹²⁷⁶ cf. J. Martschenko, „Realistische Traditionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“, *Kunst und Literatur*, n°2, 13^{ème} année, février 1965, p.205. « *Gewissen und Gestaltung* de l'historien de l'art et sympathisant de l'Allemagne démocratique R. Hiepe, qui est paru dans une maison d'édition privée en Allemagne de l'Ouest, est un livre intéressant. » („*Ein interessantes Buchdokument ist "Gewissen und Gestaltung" des deutschen demokratisch gesinnten Kunsthistorikers R. Hiepe, das in einem Privatverlag in Westdeutschland erschien.*“)

¹²⁷⁷ Karolin Müller, „Vorwort. Ein Zeichen der Erinnerung setzen“, *Lea Grundig: Jüdin, Kommunistin, Gaphikerin*, cat. expo., Berlin, Ladengalerie, 1996, p.4.

¹²⁷⁸ Michael Schwarz, « Vorwort », *Widerstand statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus, 1933-1945*, cat. expo., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort/Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p.5.

allemand. Qui plus est, les artistes les plus importants parmi ceux qui avaient conçu un art de résistance y avaient vécu après la guerre. Dresde avait été dans les années 1920 et au début des années 1930 un centre particulièrement fécond de l'art "prolétarien-révolutionnaire". Cette exposition est ainsi l'occasion de redonner une place sur la scène artistique à des artistes oubliés ou négligés. S'opposant à la conception jusqu'à présent dominante d'un artiste reclus dans son atelier, indifférent aux événements du monde et se consacrant à un art dont l'abstraction et la permanence seraient les seuls gages de sa résistance, les organisateurs, Richard Hiepe, Karl-Ludwig Hofmann, Heidrun Schröder-Kehler et Michael Schwarz, se proposent de dresser un portrait de l'artiste résistant, autant à travers ses œuvres qu'à travers ses actes. Le créateur solitaire revêt dans leurs discours les oripeaux du réactionnaire. On assiste au passage d'une conception de l'art moderne comme résistance a priori à une réflexion sur un art de résistance. La question de l'art et de la résistance - dans sa nouvelle acceptation - reçoit le traitement le plus exhaustif qui soit. De nombreux documents sont mobilisés. On procède à des analyses d'œuvres ; on publie des textes écrits par les artistes ; on compile de multiples informations sur la résistance allemande au fascisme. Enfin, on tente à l'aide de cette riche documentation de donner une image unifiée de l'art antifasciste. Pour ce faire, on bâtit des typologies, on met au jour des iconographies récurrentes. Néanmoins, et malgré sa densité extraordinaire, tout ce travail n'apporte que peu de clarté au sujet d'étude, tendant même parfois à y ajouter une complexité gratuite. On regrette que, comme auparavant, la question de l'existence même d'un art de résistance ne soit pas posée. Avant, comme après, l'art est affirmé comme un vecteur en soi de résistance au nazisme.

Cette exposition répond néanmoins à la nouvelle mission politique dont est investie au cours des années 1980-1990 l'histoire de la résistance. Celle-ci doit servir à l'éducation civique et politique des citoyens allemands¹²⁷⁹. Lors de la « Résolution de la conférence des ministres de la culture » de 1980, on inscrit que l'étude de la résistance représente une « clé pour l'avenir de la démocratie » car elle permet « d'aiguiser la conscience politique » des élèves. À partir de 1983-1985, quarante ans après la fin de la guerre, celle-ci n'est plus

¹²⁷⁹ Les informations que nous utilisons dans ce paragraphe sont tirées, sauf mention contraire, de Hélène Camarade, « La réception de la résistance allemande en République fédérale d'Allemagne depuis 1945 », *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p.111-112.

vécue comme une défaite mais comme une libération. La résistance des communistes gagne ses lettres de noblesse ; elle peut prendre place à côté de celle des militaires qui ont fomenté l'attentat du 20 juillet. En 1983, le maire de Berlin, Richard von Weizsäcker, est à l'initiative de la rénovation du mémorial de la résistance. Fondé en 1967, il présentera désormais une exposition permanente censée remémorer « toute l'ampleur et la diversité de la résistance allemande »¹²⁸⁰.

3.2 *De l'existence d'un art(iste) résistant*

Si le terme est récurrent dans les titres des expositions et des publications, le couple art et résistance n'est pas, nous semble-t-il, sans soulever quelques questions. Les historiens ont déjà montré l'ambiguïté de la résistance en Allemagne où le gouvernement national-socialiste n'est pas un occupant étranger. Selon Barbara Koehn, il serait vain, voire anachronique, d'attendre de la résistance allemande des actions d'éclat. Un régime totalitaire interdit l'organisation d'une grève générale, ou des actions de sabotage à grande échelle. « Les résistants allemands devaient développer de nouvelles formes de lutte beaucoup plus clandestines, souvent à l'intérieur même du pouvoir abhorré. »¹²⁸¹, écrit-elle. Enfin, ce qui différencie profondément la résistance française de la résistance allemande, et qui fut la cause principale de l'échec de cette dernière selon Gilbert Badia¹²⁸², ce fut son incapacité à constituer un front uni, bien que les tentatives et les appels eussent été nombreux.

Malgré tout, une résistance allemande exista bel et bien ainsi que le reconnaît enfin la République Fédérale d'Allemagne. Il est également avéré que certains artistes en furent des membres actifs. Fritz Schulze, Elisabeth et Kurt Schumacher le paieront de leur vie. Peintre et graveur, membre du KPD et d'Asso à Dresde, Fritz Schulze (1903-1942) était un activiste politique. À l'automne 1933, il fut arrêté à Leipzig avec sa femme l'artiste Eva Schulze-Knabe (1907-1976) et internés jusqu'en 1934 au camp de Burg-Hohnstein. Cela faisait suite à l'incendie du Reichstag dans la nuit du 27 au 28 février 1933 et à

¹²⁸⁰ *Ibid*, p.112.

¹²⁸¹ Barbara Koehn, *La résistance allemande contre Hitler 1933-1945*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p.11.

¹²⁸² Gilbert Badia, *Ces Allemands qui ont affronté Hitler*, Paris, Les Editions de l'Atelier/Les Editions ouvrières, 2000, p.7.

la campagne de répression dirigée contre les communistes allemands dès lors légitimée¹²⁸³. Nombre d'artistes communistes furent emprisonnés, gardés sous surveillance policière, soumis aux interrogatoires de la Gestapo et aux perquisitions¹²⁸⁴. En 1936, Fritz Schulze fonda avec Karl Stein et Albert Hensel un groupe de résistance, bientôt rejoint par Herbert Bochow. On connaît désormais le groupe sous le nom Schulze-Stein-Bochow-Hensel. Ce fut l'une des plus grandes organisations de résistance de Dresde avec plus de soixante membres. En 1941, Fritz Schulze fut de nouveau arrêté. Condamné le 13 mars 1942 par le tribunal populaire (*Volksgesichtshof*) pour haute trahison, il fut exécuté le 5 juin à Berlin-Plötzensee avec Karl Stein et Albert Hensel. Eva Schulze-Knabe fut condamnée à l'emprisonnement à perpétuité. Elle sera libérée en 1945 par l'armée rouge. Depuis 1932, influencé par l'œuvre de Frans Masereel, Schulze s'était tourné vers la gravure politique. Dans l'illégalité, il réalisa des portraits dessinés [ill.166], des gravures sur bois et sur lino qui proclamaient sa volonté de combattre (*Le combattant*, *Der Kämpfer*, 1938 [ill.101]) et témoignaient du sort de ses condisciples (*Ronde dans la prison*, *Gefängnisrundgang*, 1934) [ill.167]. Comme beaucoup d'artistes l'avaient fait dans les années 1920, Fritz Schulze utilisait le noir et blanc, contraste maximal mieux à même que des dégradés de rendre dans toute sa vigueur le thème du combat politique et de l'affrontement. Pour ses potentialités de reproduction et de diffusion, la tradition propagandiste et satirique qui lui était attachée, les artistes engagés choisissaient majoritairement la gravure. « La gravure se développe particulièrement en tant que forme d'expression de l'art résistant. »¹²⁸⁵ affirme Brigitte Lohkamp dans le catalogue de l'exposition munichoise de 1979. Par les matériaux utilisés, elle s'identifie aux écrits, à une époque où les écrivains furent les premiers créateurs à être persécutés. On concédait aux textes, et en premier lieu aux romans, une force de communication et un pouvoir direct et immédiat sur les publics. En témoignèrent les autodafés du 10 mai 1933. Alors qu'auparavant il n'avait que peu pratiqué la gravure, Hans Grundig adopta dès 1933 la technique de la

¹²⁸³ Selon Herbert Gute, des trente-cinq artistes d'Asso à Dresde, environ vingt sont arrêtés. Herbert Gute, « Die "Asso" in Dresden », *Dresdner Künstler der Asso*, cat. expo., Dresde, 1967, non paginé.

¹²⁸⁴ Pour le nombre de communistes emprisonnés, voir: *Widerstand statt Anpassung : Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945*, cat. expo., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort sur le Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980, p. 39.

¹²⁸⁵ Brigitte Lohkamp, *op. cit.*, p.223.

pointe sèche¹²⁸⁶. « La nouvelle situation politique, la prise de pouvoir du fascisme coïncident exactement avec de nouveaux moyens d'expression artistique qui naissent également de cette nouvelle situation. »¹²⁸⁷, explique Lea Grundig. Ces dessinateurs et graveurs communistes usent de la satire, de la caricature, du détournement de l'iconographie nazie. Faisant appel au traumatisme de la Première Guerre mondiale, Fritz Duda dépeint avec *Mère, ton fils (Mutter, dein Sohn)* [ill.168] un corps tombé dans les barbelés, et déjà dans un état avancé de putréfaction, livrant une image choc de l'horreur absolue. Membre du KPD et d'Asso, Fritz Duda, encore étudiant, avait été renvoyé dès 1933 de la Haute Ecole pour les Arts Plastiques de Berlin (*Hochschule für Bildende Künste*). Survivant grâce au dessin d'architecture, il noua des contacts étroits avec les membres du célèbre "Orchestre rouge". Cela lui vaudra d'être arrêté et torturé par la Gestapo. À ce groupe appartenaient aussi la peintre Elisabeth Schumacher et son époux le sculpteur Kurt Schumacher. En 1942, après le décodage d'un message radio, de nombreux membres de l'organisation de résistance furent arrêtés. Le 12 septembre, la Gestapo pénétrait dans l'appartement du couple. Le 19 décembre, jugé par le Tribunal de guerre, il fut condamné à mort pour complot. Trois jours plus tard, dans la cour de la prison de Berlin-Plötzensee, Kurt Schumacher était pendu et Elisabeth Schumacher guillotinée. À la suite de son arrestation, les œuvres entreposées dans son atelier furent détruites. « Pourquoi ne menais-je pas une vie d'artiste retirée, à l'écart de toute préoccupation politique ? », s'interrogeait Kurt Schumacher. « Parce que justement cet art n'aurait eu alors que peu de valeur... parce que j'étais obligé de lutter dans le combat politique contre un système non viable pour gagner ma liberté artistique, fidèle à mes prédécesseurs du Moyen-âge. »¹²⁸⁸

¹²⁸⁶ Au début des années 20, Hans Grundig avait réalisé quelques gravures à la pointe sèche : *Homme devant le pont (Mann vor der Brücke)*, 1922 ; *Jeune fille sur un sofa (Mädchen auf Sofa)*, vers 1922 ; *Prostituée dans l'entrée (Dirne im Hauseingang)*, 1923 ; *Mère à l'enfant (Mutter mit Kind)*. Elles n'ont jamais été exposées.

¹²⁸⁷ „Die neue politische Situation, die Machtergreifung des Faschismus, deckt sich genau mit künstlerischen Ausdrucksmitteln, die eben aus dieser neuen Situation heraus entstehen.“; Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p.74.

¹²⁸⁸ „Warum führe ich nicht ein zurückgezogenes Künstlerleben, abseits aller Politik? Weil eben dann diese Kunst nur eine kleine Geltung gehabt hätte (...) weil es zwangsläufig für mich war, meine künstlerische Freiheit im politischen Kampf gegen ein nicht lebensfähiges System zu erkämpfen, getreu den mittelalterlichen Vorgängern.“ Extrait d'un enregistrement du sculpteur Kurt Schumacher après le procès contre le groupe Schulze-Boysen-Harnack en 1942, cité par Richard Hiepe, *Gewissen und Gestaltung: Deutsche Kunst im Widerstand*, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1960, p.25.

De même, le dessinateur et peintre Hermann Bruse rejoignit la direction du KPD à Magdeburg désormais condamnée à la clandestinité. Là, il réalisa des illustrations pour le journal du parti *Tribüne* qui, pendant quelques mois encore, put paraître illégalement. En 1934, il fut arrêté et interné à la prison de Luckau où il fit des portraits de ses codétenus [ill.169]. Trois ans plus tard, après sa libération, il rallia la *Rote Hilfe*, une organisation humanitaire affiliée au KPD, et entra en résistance contre le national-socialisme. En novembre 1944, il fut de nouveau arrêté et condamné à mort. L'entrée des troupes américaines dans la ville le 10 avril 1945 le fera échapper au supplice.

Plus modestement, Hans et Lea Grundig assurèrent l'hébergement d'un membre actif de la direction du parti communiste à Prague, ce qui leur valut d'être arrêtés en mai 1938. L'essentiel des activités antifascistes du couple d'artistes consista en réalité en des réunions avec des camarades qui partageaient leur aversion pour le régime de Hitler. « Nous tenions ensemble. Nous avons besoin de nous plus encore que de pain. », se souvient Lea Grundig. « Nous avons besoin des uns et des autres pour nous reposer de la haine, dans des yeux ouverts et clairs. Nous avons besoin des uns et des autres pour exprimer notre douleur et notre effroi. Nous avons besoin d'oreilles qui écoutent. Nous avons besoin des uns et des autres pour croire encore en l'homme que ni le mensonge ni la peur ne brisent, celui dont le cœur se met à trembler mais qui tient bon. Nous avons besoin des uns et des autres pour pouvoir continuer à vivre. »¹²⁸⁹ Cette attitude était, comme le confirme Gilbert Badia, commune à beaucoup de communistes qui n'avaient pas cessé d'agir, mais avaient renoncé, pour la plupart, à des actions spectaculaires et trop dangereuses, se contentant de se réunir avec des amis sûrs, d'écouter Radio-Moscou, et d'échanger des idées.¹²⁹⁰ Dès le 4 février 1933, avec la promulgation de l'ordonnance intitulée « Pour la protection du peuple », pouvait être punie de prison « toute personne qui participerait à des réunions interdites, imprimerait ou diffuserait des écrits interdits »¹²⁹¹. Les réunions antifascistes organisées par Hans et Lea Grundig étaient un lieu de discussions politiques, mais avant tout un acte d'opposition, certes confidentiel, à la déchéance

¹²⁸⁹ „Wir hielten zusammen. Wir brauchten uns mehr noch als das Brot. Wir brauchten uns, um uns in offenen, klaren Augen vom Haß zu erholen. Wir brauchten uns, um unsern Schmerz und unsern Abscheu auszusprechen. Wir brauchten Ohren, die hörten. Wir brauchten uns, um weiter an den Menschen zu glauben, den nicht Lüge und nicht Angst zerbrach, dessen Herz erzitterte, der aber standhielt. Wir brauchten uns, um weiterleben zu können.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1961, p.139-140.

¹²⁹⁰ Gilbert Badia, *op. cit.*, 2000, p.52.

¹²⁹¹ *Ibid*, p.41.

culturelle engagée en Allemagne, un geste de *Resistenz*. Lieu de rencontres et d'échanges artistiques, l'appartement du couple se mua en abri de défense contre le déclin culturel, en « centre culturel antifasciste »¹²⁹². Tous les quinze jours était ainsi donné un concert. Hans Grundig évoque dans son autobiographie « ces soirées qui [leur] donnaient à tous tant de force pour supporter la dure vie à l'époque de la barbarie. » et qui « étaient des oasis dans le désert nazi. »¹²⁹³ Participait également la danseuse Dore Hoyer qui était venue s'installer avec son compagnon Hans Palitzsch chez Hans et Lea Grundig. « Ainsi était notre maison », relate Hans Grundig, « riche de gens et de talents différents ; on discutait et travaillait avec passion. Chaque nouvelle danse de Dore, chaque gravure de Lea et chacun de mes tableaux étaient, dans le sens le plus vrai du mot, une performance collective. »¹²⁹⁴ À cette époque de déchéance et de bâillement, danser le *Boléro* de Ravel, comme le fait Dore Hoyer, faire des gravures et des tableaux comme le font Hans et Lea Grundig revenait à opposer un non énergique à la dépravation culturelle et à exalter la liberté de l'art. Dans une gravure réalisée en 1934 [ill.170], Lea Grundig montre une danseuse pleine de grâce, virevoltant au-dessus d'un paysage désert, dévasté, troué de multiples cratères, comme des gouffres laissés par des bombes. Cette image pleine de poésie qu'elle intitule *Danse (Tanz)* devient l'emblème de la survivance de l'art, de son indestructibilité.

Les portraits que Hans Grundig a réalisés de ses amis pacifistes et antifascistes témoignent encore aujourd'hui de ces réunions clandestines. En 1934, il peignit Helen Ernst [ill.114], dessinatrice au *Rote Fahne* à Berlin, qui séjournait à ce moment-là à Dresde. Placée devant un arrière-plan brun sombre qui ne révèle que le fragment d'une table peinte dans des couleurs ocre et brunes, Helen Ernst est représentée assise, occupant la totalité du champ, de haut en bas. Sur la table sont disposés ce qui semble être une bouteille d'encre, un pinceau, et peut-être une palette, ou une boîte à peintures qui sont comme les attributs de la dessinatrice, ou encore la preuve du travail clandestin de Hans et Lea Grundig. Le plateau de la table a d'ailleurs été relevé, à la manière de la peinture primitive flamande, afin de présenter ostensiblement les objets qui y reposent. La pauvreté désespérée de l'arrière-

¹²⁹² „zu einem kulturellen Zentrum“; *Ibid*, p.279.

¹²⁹³ „diese Abende (...), die uns allen so viel Kraft gaben, das schwere Leben in der Zeit der Barbarei zu tragen.“; „Oasen in der Naziwüste.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.279-280.

¹²⁹⁴ „So war unser Haus reich an den verschiedensten Menschen und Begabungen; mit Leidenschaft wurde gearbeitet und diskutiert. Jeder neue Tanz von Dore, jede Radierung von Lea und jedes Bild von mir war im wahrsten Sinne des Wortes eine Kollektivleistung.“; *Ibid*, p.278.

plan devient le signe de la misère dans laquelle vivent les deux artistes. Le bord inférieur du tableau coupe la figure au niveau du genou lui ôtant ainsi toute stabilité, d'autant plus que le siège sur lequel elle est assise n'est pas visible. De cet équilibre précaire découlent un sentiment de fragilité et une perte des repères. Ce malaise trouve un écho dans la crispation des mains qui rappelle celles de Hans Grundig dans son autoportrait de 1933 [ill.103]. Une lumière malade se focalise sur le visage et les mains de la portraiturée, faisant ressortir des ombres accentuées qui confèrent à la scène un caractère inquiétant et presque morbide. « Les mains fines, nerveuses (...) se meuvent comme un réflexe à ses pensées, agitées et tendues. »¹²⁹⁵ écrit Lea Grundig. Le regard absent, mais aussi pénétré par des soucis intériorisés, nous projette dans l'actualité terrible de l'Allemagne où les communistes comme Helen Ernst étaient persécutés. L'agitation, présente même dans les plis de son chemisier, montre la tension et l'inquiétude permanente de ces hommes et de ces femmes acculés. Quant à la couleur rouge, Lea Grundig affirme qu'elle est le signe de la volonté de résister.¹²⁹⁶ Helen Ernst fut déportée au camp de Ravensbrück. Deux ans plus tard, Hans Grundig réalisait le portrait de Dore Hoyer [ill.115]. Reprenant la formulation renaissante, le peintre place devant un paysage désolé, baigné d'une lumière bleue, froide et surnaturelle, le buste de Dore Hoyer qui, moulé lui-même de bleu, peine à se détacher. Les cheveux bruns de la danseuse devenus bleus eux aussi se confondent avec le ciel obscur. Un long chemin mène au loin, vers une lumière encore ténue. Toujours ressortent le visage et les mains où se lisent le frisson et l'inquiétude. Mais, alors que le portrait d'Helen Ernst révélait un certain pragmatisme, le portrait de Dore Hoyer, par sa magnifique coloration surnaturelle, mêlant un camaïeu de bleus et de verts, semble l'expression poétique de la mélancolie et de la solitude. Empreint de Romantisme, le paysage devient l'écho des pensées de la portraiturée et, à travers elle, de l'artiste sous le Troisième Reich. D'une élégance et d'une profondeur infinie, ce portrait d'une danseuse, figurée en automate, s'élève au rang d'allégorie de l'isolement de l'artiste. Le regard triste et las d'une des grandes danseuses des années 1920 révèle l'état de déchéance de la culture sous le nazisme. La coloration froide de la totalité du tableau est comme le signe de la glaciation de l'art. N'oubliant pas le communiste en lui, Hans Grundig représente à l'horizon, au bout du chemin,

¹²⁹⁵ „... die feinen, nervösen Hände, (...) bewegen sich wie im Reflex ihrer Gedanken, unruhig und gespannt.“; *Ibid*, p.72.

¹²⁹⁶ *Ibid*.

une lumière dorée qui semble annonciatrice d'un futur meilleur qui renversera le fascisme et proclamera l'avènement de l'Etat socialiste.

3.3 L'œuvre d'art comme résistance

3.3.1 Sujet vs forme

Pour les organisateurs de l'exposition *Widerstand statt Anpassung* influencés par la pensée marxiste et est-allemande, Richard Hiepe en premier lieu, la réponse est simple, c'est l'iconographie qui fait la résistance. Le portfolio du catalogue de 1980 est ainsi organisé selon huit thématiques : l'élimination, le quotidien sous la croix gammée, le visage du Troisième Reich, le destin des Juifs, l'expulsion, la fuite et l'exil, la solidarité avec la guerre de libération du peuple espagnol, et enfin la guerre¹²⁹⁷. Dans ces conditions, effectivement, seul l'art figuratif a sa place. Parmi celui-ci, gravures et dessins de presse l'emportent. Dans les premières années du nazisme en effet, la presse illégale de gauche - les journaux du KPD comme *Rote Fahne*, *Gegenangriff* ou *Arbeiter Illustrierte Zeitung* ou du SPD comme *Neuer Vorwärts* - trouvait encore le moyen de diffuser des dessins mettant en cause le pouvoir. Johannes Wüsten, en exil, publia en 1934 dans *Simplicus* édité à Prague une série de portraits satiriques intitulés *Le visage du III^e Reich (Das Gesicht des III. Reiches)* [ill.171]. De nombreux artistes, pour des raisons évidentes de diffusion, se tournèrent vers la gravure dont la tradition satirique et pamphlétaire n'était plus à prouver. Dans son autobiographie, Lea Grundig raconte quelle arrivée triomphante fit, dans l'atelier, la petite presse que son mari avait pu acquérir et qui leur offrait désormais la faculté d'imprimer eux-mêmes leurs planches gravées. Ils travaillaient dorénavant comme des forcenés, suant sang et eau, penchés sur les plaques de zinc qu'ils creusaient, griffaient et éraflaient. Lea Grundig se rappelle : « La veille au soir, nous préparions le beau papier épais, nous coupions les grandes feuilles en des petites, nous les trempions et les disposions. Le lendemain nous passions à l'impression. (...) Notre espace se couvrait de tirages. Ils étaient couchés, étroitement les uns à côté des autres, sur les lits, table, chaises et armoires. Et nous-mêmes, avec les pattes noires, dans des blouses maculées d'encre, excités et transpirant, nous travaillions de toutes nos forces. »¹²⁹⁸ Avec le cycle *Vie de femmes (Frauenleben)* auquel elle

¹²⁹⁷ „Ausschaltung, Alltag unterm Hakenkreuz, Das Gesicht des Dritten Reiches, Judenschicksale, Vertreibung, Flucht und Exil, Solidarität mit dem Freiheitskampf des spanischen Volkes, Krieg“

¹²⁹⁸ „Am Vorabend bereiteten wir das dicke, gute Papier vor, schnitten die großen Bogen in kleine, wässerten sie ein und legten sie bereit. Der andre Tag sah uns beim Drucken. (...) Unser Raum bedeckte sich mit den Drucken. Sie lagen eng nebeneinander auf Betten, Tisch, Stühlen und Schränken. Und wir selbst, mit schwarzen, Pfoten, in farbverschmierten Kitteln, erregt und schwitzend, arbeiteten aus Leibeskräften.“; Lea Grundig, *Gesichte und Geschichte*, Berlin, Dietz

travailla de 1933 à 1935, elle dénonçait le sort fait à la population féminine en Allemagne. Aux beautés nordiques de la peinture nazie, aux mères épanouies peintes par Heymann, elle opposait la femme déformée par le travail, enlaidie par la dureté de sa vie. Dans *La buanderie (Die Waschküche)* [ill.172], une femme squelettique, épuisée par de durs travaux et à la poitrine tarie se tient penchée au-dessus d'une immense bassine où elle a entrepris de frotter son linge. Son visage, un de ces « profils de sorcière, déformés par la faim et le manque »¹²⁹⁹ qu'observait l'artiste en 1938, est marqué par la fatigue et le travail. L'enfant à l'arrière-plan est une allusion à la nombreuse progéniture de cette femme. Lea Grundig s'était d'ailleurs insurgée en 1933 contre le paragraphe 218 qui condamnait l'avortement.¹³⁰⁰ Dans l'effroyable misère de l'époque, devoir enfanter lui paraissait une folie.¹³⁰¹ Aussi le cycle contient-il trois représentations de femmes enceintes [ill.173] qui, si elles incarnent la misère des prolétaires surchargées d'enfants, sont aussi, malgré elles, les génitrices de Hitler, les faiseuses de soldats. Sous la dictature nazie, les femmes étaient invitées à rentrer à la maison, à se consacrer à la tenue de leur ménage et à produire des soldats pour Hitler. Dans un photomontage [ill.174] publié en 1930 dans *l'Illustré du travailleur (AIZ)*, John Heartfield exhibait la photographie d'une femme enceinte avec, à l'arrière-plan, le corps d'un soldat mort. La légende indiquait : « Distributeur de matière humaine ». *Mère à l'enfant devant l'usine (Mutter und Kind vor der Fabrik)* [ill.175] de Lea Grundig faisait référence à la campagne de 1933 encourageant les femmes mariées à abandonner leur travail au profit des chômeurs, et à rentrer chez elles.¹³⁰² Elles recevaient en contrepartie une nouvelle allocation familiale. En 1940, le ministre de l'éducation Rust prévoyait, dans le cursus réservé aux filles, des cours sur l'éducation des enfants et un enseignement ménager, tandis que l'enseignement des mathématiques était réduit à des problèmes de démographie et d'élaboration d'un budget familial. La formation des bonnes

Verlag, 1961, p.144. Entre 1933 et 1938, Hans Grundig réalise 60 gravures. Dans son autobiographie Lea Grundig affirme avoir gravé 150 planches, toutefois le catalogue raisonné des gravures de l'artiste établi par la Ladengalerie de Berlin n'en dénombre que 114. Il ne faut pas oublier toutefois que de nombreuses gravures ont été perdues ou détruites pendant la guerre. *Ibid*, p.149. *Lea Grundig: Werkverzeichnis der Radierungen*, Berlin (Ouest), Ladengalerie, 1973, non paginé.

¹²⁹⁹ „die Hexenprofile, vom Hunger und Mangel geformt“; Lea Grundig, *Gesichte und Geschichte*, Berlin, Dietz Verlag, 1961, p.157.

¹³⁰⁰ En 1943, l'avortement sera puni de mort.

¹³⁰¹ Dans la section féminine du parti communiste, elle milite contre ce paragraphe. Les femmes de cette section ont même monté une pièce de théâtre pour dénoncer la misère des femmes, et les dures corvées qu'elles doivent accomplir. Cf. Lea Grundig, *op. cit.*, 1961, p.104-105.

¹³⁰² « Loi pour la diminution du chômage » du 1^{er} juin 1933.

épouses fut assurée à partir de 1936 par des écoles spéciales : les futures mariées recevaient durant quatre à six semaines un enseignement ménager intensif, ainsi qu'une formation idéologique.

Richard Hiepe avait entrepris en 1973 la publication d'un carnet d'esquisses de Karl Weinmair [ill.176]. Sous le titre *Carnet de croquis du Reich millénaire*, il reproduisait les nombreux dessins réalisés par l'artiste entre août et octobre 1944. À cette époque, celui-ci était gravement malade. Souffrant d'une affection rénale chronique, il avait été déclaré inapte au service militaire¹³⁰³. De sa sortie de l'hôpital, à la mi-août 1944, jusqu'à sa mort le 4 octobre de la même année sous les bombes américaines, Karl Weinmair mit en dessin ce qu'il percevait de la vie politique, sociale et militaire de son pays. Le soir, après les émissions de propagande et les discours du Führer entendus à la radio - ainsi que l'ont raconté les quelques proches à qui il avait montré ses dessins -, il croquait les scènes relatées, transformait en dessins ses impressions et opinions. Il caricaturait Hitler, le parti et ses fanatiques suppôts, les militaires et les médecins militaires qu'il avait personnellement connus lors de ses séjours à l'hôpital. Les victimes de la guerre comme les SS sadiques n'étaient pas occultés. Weinmair montrait les corps ensanglantés, martyrisés, leur insignifiance aux yeux des autorités mais aussi - chose invraisemblable - des médecins qui ne voyaient rien là méritant qu'on s'y arrête. Généraux, soldats, membres du parti, hommes ou femmes, personne ne prenait garde aux morts. Les militaires n'étaient pas mieux que les nazis ; ils portaient juste un autre uniforme. Pas d'analyse politique ici : Karl Weinmair livrait dans ses quarante-deux croquis sa tristesse et sa colère. Pour ne pas oublier, pour garder en mémoire ce qui pourtant bien souvent semblait inouï, sinon impensable, Carl Lauterbach avait poussé le projet documentaire encore plus loin. Avec soin et systématisme, à la manière d'un archiviste, il collectait les documents susceptibles de témoigner un jour de l'histoire qui se déroulait sous ses yeux, et de la politique culturelle.

Au contraire, pour Paul Vogt, dans le catalogue de l'exposition *Die Dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland* (Munich, 1977), c'est l'art en lui-même, en tant qu'il est assujéti aux formes de la modernité et réalisé par des artistes compétents, reconnus comme tels, qui est résistance. Et quand le nazisme place l'expressionnisme au centre des discussions sur l'art, alors même que

¹³⁰³ Karl Weinmair, *Skizzenbuch aus dem 1000jährigen Reich. Einführung von Richard Hiepe*, Munich, Verlag der Neuen Münchner Galerie, 1973, non pag.

celui-ci appartient désormais pour l'histoire de l'art aux archives, il fait de l'expressionnisme non plus un style, mais un synonyme de résistance¹³⁰⁴. Aussi, pour Paul Vogt, tous les Expressionnistes choisirent-ils la voie de la résistance (*Widerstand*)¹³⁰⁵. En 1987, pour l'exposition *Bildzyklen : Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945* (*Cycles d'images : Témoignages de l'art proscrit en Allemagne 1933-1945*) organisée sous la houlette de Werner Haftmann, il n'est pas question de revenir sur la situation politique de l'Allemagne hitlérienne, mais de présenter des œuvres de bravoure réalisées à cette époque. « L'exposition (...) laisse de côté la colère et la plainte bruyante et montre seulement des performances exemplaires, choisies et encloses dans des cycles, qui naquirent souterrainement à cette époque. »¹³⁰⁶, écrit-il en guise d'introduction. Les œuvres présentées ressortissent majoritairement à l'art abstrait et à une conception religieuse de l'art. Septuagénaire, atteint d'arthrite déformante, Alexej Jawlensky avait réalisé à partir de 1934 une série qu'il intitula en 1937 *Méditations* [ill.177]. Composés de bandes et de surface de couleurs, de plus en plus sombres à mesure que le temps passe, ses visages, réduits à leur plus simple expression, proposent une réflexion sur l'altérité et semblent figurer l'interlocuteur imaginaire d'un peintre désormais complètement isolé. Dans cette exposition, l'art est montré comme un refuge spirituel à l'écart du tumulte politique. Si Werner Haftmann fait des immigrés de l'intérieur des résistants, c'est en fait pour mieux contrer les discours est-allemands où les combattants de la résistance sont les artistes engagés politiquement. Selon sa perspective - typiquement occidentale -, le refus individuel est plus valorisé que la résistance organisée politiquement¹³⁰⁷. « L'art est religieux »¹³⁰⁸ affirmait Fritz Winter qui réalisa en 1944 le cycle *Triebkräfte der Erde* (*Forces telluriques*¹³⁰⁹) [ill.178], une quarantaine de planches peintes sur du papier machine imbibé d'une émulsion à l'huile. Jouant sur l'opposition des matités et des brillances, les variations de matière dans

¹³⁰⁴ Paul Vogt, « Nachexpressionismus », *Die dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.15.

¹³⁰⁵ *Ibid.*

¹³⁰⁶ „Die Ausstellung (...) läßt Zorn und laute Klage beiseite und zeigt nur an ausgewählten und in sich abgeschlossenen Zyklen beispielhafte Leistungen, die im Untergrund der bösen Jahre entstanden.“ ; Werner Haftmann, „Einführung“, *Bildzyklen: Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945*, Stuttgart, Edition Cantz, Staatsgalerie, 1987, p.9.

¹³⁰⁷ Voir Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986.

¹³⁰⁸ „Kunst ist religiös“; Lettre de Fritz Winter à Sissi Ehlert le 29 septembre 1934, citée par Gabriele Lohberg in: *Fritz Winter, Leben und Werk*, Munich, Bruckmann, 1986, p.67.

¹³⁰⁹ Jean-Loup Korzilius propose cette traduction : *Forces de croissance de la terre*. Jean-Loup Korzilius, *La peinture abstraite en Allemagne : 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan (Collection Champs visuels), 2000.

une palette très restreinte, il donne à voir la terre rugueuse et les forces qui la traversent. La composition très serrée, les superpositions, les effets de frottements et de grattages révèlent la nature comme un tissu dense de tensions et de forces¹³¹⁰. Fritz Winter peignit ses images alors que, blessé, il avait été un temps éloigné du front. Il y déversa l'expérience qu'il venait de vivre. « Dans le Caucase », se souvient-il, « nous étions plongés dans des batailles terribles. Quand on osait lever les yeux, alors on trouvait juste à côté de soi une violette des forêts ou une pierre de quartz étincelant, du fleuri superbe à côté du cristallin superbe, tous deux ayant crû différemment, tous deux beaux, là, au milieu de la destruction environnante. »¹³¹¹ Il y a là comme un écho à Ernst Jünger. Dans le catalogue de l'exposition *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition (1900-1945 : les artistes en Allemagne. Individualisme et tradition)* organisée en 1986 à Stuttgart, le cycle *Triebkräfte der Erde* était lu comme une émigration intérieure dans les profondeurs de la nature¹³¹². Néanmoins, les lignes épaisses et enchevêtrées, les couleurs violentes semblent bien figurer les forces tant destructrices que créatrices de la nature, comme une allégorie de ce que le monde était en train de vivre en 1944, mettant en échec l'interprétation de Werner Haftmann.

Depuis la fin des années 1970, qui signe le déclin de l'ère Brandt, le temps n'est plus à l'utopie. Constatant le peu de résultats obtenus par l'agitation et l'activisme, les intellectuels et les artistes réinvestissent le terrain de l'individualisme et reviennent à des recherches purement formelles¹³¹³. À cette époque, Herbert Marcuse, installé aux États-Unis depuis 1933, publie *La Dimension esthétique*, une critique virulente du Réalisme socialiste. Multipliant les conférences et les discussions avec les étudiants en Europe et aux États-Unis, il était devenu le théoricien des événements de 1968. Dix ans plus tard, à l'aube de sa disparition, c'est une vision toute nouvelle qu'il livre dans son dernier opus. Celui-ci marque un moment charnière où, du désenchantement révolutionnaire, émerge une nouvelle Gauche plus libérale¹³¹⁴. S'éloignant du dogme marxiste, Herbert Marcuse affirme que l'art n'est pas seulement une excroissance de la réalité sociale, mais constitue en lui-même une réalité à

¹³¹⁰ Voir Jean-Loup Korzilius, *Ibid*, p.114.

¹³¹¹ Cité par Jean-Loup Korzilius, *Ibid*, p.133.

¹³¹² *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition*, cat. expo., Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1986, p.31.

¹³¹³ Gilbert Badia, *op. cit.*, 1987, p.288.

¹³¹⁴ Les informations et les citations que nous utilisons dans ce paragraphe sont tirées, sauf mention contraire, de Samuel Ripault, « La dimension inoffensive : une lecture critique de *La Dimension esthétique* d'Herbert Marcuse », *Sociologie de l'art*, 2005, Opus 7, p.189-209.

part entière (« réalité subjective »). L'art est autonome ; c'est sa dimension esthétique qui fabrique son propre discours. Si ce n'est pas l'art qui fait la révolution, cette dernière ne peut se passer du potentiel révolutionnaire de l'art, inhérent à sa nature. « Le potentiel politique de l'art », écrit-il, « réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement et la radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement. En ce sens, il se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces didactiques de Bertolt Brecht. »¹³¹⁵ Sa thèse est ainsi résumée par Samuel Ripault : « seul un art médiocre, et donc d'une puissance évocatrice révolutionnaire moindre, pourra s'abaisser à se mettre au service d'un modèle critique reçu. Au contraire, un art véritable et de "qualité", un art sublime, révolutionnaire par essence, ne sera jamais directement manipulable comme un outil politique dans la réalité sociale de la lutte des classes. » Si l'art porte une promesse de libération, il ne s'agit que d'une apparence de liberté, étant entendu que la libération ne pourra venir de l'art - la première moitié des années 1940 l'avait bien montré. Séparé du réel par la barrière protectrice de l'esthétique, l'art doit rester confiné au domaine de la représentation et de la forme¹³¹⁶. Mais à être ainsi séparé et éloigné de la réalité politique et sociale, l'œuvre d'art est aussi rendue disponible à toutes les manipulations. La théorie de Marcuse contribue ainsi à la politique culturelle de la nouvelle Gauche qui, tout en brandissant la liberté comme un étendard, n'en consignera pas moins l'art dans des institutions. Si l'on admet volontiers avec Laurence Bertrand-Dorléac que « l'art de par sa constitution et son mode de fonctionnement résiste dans la plupart des cas à l'interprétation unique et engendre de ce fait ses propres moyens de résistance à l'instrumentalisation directe d'un pouvoir politique autoritaire voire totalitaire »¹³¹⁷, on peut néanmoins estimer que c'est justement parce qu'elle

¹³¹⁵ Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique (Pour une critique de l'esthétique marxiste)*, Paris, Le Seuil, 1979, p.13.

¹³¹⁶ « Ainsi isolé dans son autonomie, l'art est beau et pratique comme un lion dans une cage, on a le plaisir de le voir de près sans le risque de se faire mordre. » ; Samuel Ripault, *op. cit.*, p.194.

¹³¹⁷ Laurence Bertrand-Dorléac, « Les représentations de l'histoire entre 1940-1944 : la question du style », *Art et fascisme : totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France, des années 30 à la défaite de l'Axe*, Actes du colloque organisé par le centre de l'Histoire de l'Europe du XX^{ème} siècle de la fondation nationale des sciences politiques et le centre de recherche sur l'histoire de l'art contemporain de l'Université Paris I, Paris, 6 et 7 mai 1988, Paris, Editions. Complexe 1989, p. 19.

est autonome, « ouverte », que l'œuvre d'art est soumise à toutes les interprétations. Est-ce résister que de ne pas faire de choix ?

Le débat est déjà ancien et dépasse l'affrontement Est/Ouest. Né dans les années 1920, mûri dans les années 1930 - une époque particulièrement riche en discussions théoriques - il avait opposé des artistes et des critiques. À George Grosz qui pensait qu'une œuvre était révolutionnaire si elle exerçait une action sur le corps social, Carl Einstein rétorquait que seule l'œuvre révolutionnaire dans ses caractéristiques formelles pouvait prétendre à ce titre. À partir de 1931, face à la crise économique qui touchait le marché de l'art, à la montée du nazisme en Allemagne et la nomination de Hitler en 1933, aux émeutes antiparlementaires en France en février 1934, à la guerre d'Espagne enfin en 1936, les artistes qui avaient rêvé infléchir le cours de l'histoire ou changer la société étaient sommés de prendre parti. René Crevel le proclamait dans une conférence tenue à Paris le 9 mai 1935 : « le temps n'est plus à la peinture égoïste. »¹³¹⁸ En mai 1936, alors qu'intellectuels et artistes allemands fuyaient le nazisme et que le Front populaire venait de remporter les élections françaises, s'imposait une controverse qui allait mettre aux prises partisans et adversaires d'un art engagé. Les débats entre artistes, écrivains et professionnels de l'art, que Louis Aragon publiera sous le titre *La querelle du réalisme*, se tinrent pendant deux soirs (les 16 et 29 mai) au cinéma Le Matin à Paris, sous l'égide de la Maison de la Culture. L'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR), un des principaux acteurs de la politique culturelle du Parti communiste, et plus particulièrement Louis Aragon, en étaient à l'origine. Ceux-ci dominèrent le premier débat. Ils défendaient une peinture engagée, une adaptation du réalisme socialiste soviétique. Pour Jean Lurçat, très engagé auprès du Parti Communiste, l'art était « une activité offensive. »¹³¹⁹ « L'écrivain comme le peintre ont la charge d'agir sur le monde extérieur et sur le monde tout court et le devoir de le transformer. »¹³²⁰, affirmait-il à la tribune. L'artiste devait se rapprocher du peuple, et exprimer dans son art, non un luxe accessoire, mais ce qui est au plus près des préoccupations de millions d'hommes. Revenant complètement sur la

¹³¹⁸ René Crevel, « "Discours aux peintres" (Fragments d'une conférence faite le 9 mai 1935 à la Maison de la culture », *La querelle du Réalisme*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1987, p.209. Au même moment, répondant à l'enquête du journal *Commune* « Où va la peinture ? » (mai et juin 1935), Jean-François Laglène affirmait : « En tous cas, l'heure n'est plus à la tour d'ivoire. ». *Ibid*, p.243.

¹³¹⁹ Reproduit in : *Ibid*, p.45.

¹³²⁰ *Ibid*, p.52.

conception que le XIX^e siècle avait propagée, selon laquelle l'artiste était un génie maudit, un homme isolé et rejeté de tous, les artistes se réclamant du réalisme voulaient désormais être considérés comme des membres à part entière du peuple, comme des citoyens. « Le peintre réaliste doit donc, jusqu'à l'en faire éclater, charger son œuvre de tout l'arsenal des sentiments, des nécessités, des exigences du temps qui est le sien »¹³²¹, affirmait de nouveau Jean Lurçat. L'art se devait d'être à l'image de la dureté et de l'inquiétude de l'époque. Pour atteindre un art heureux, il faudrait d'abord en finir avec l'humanité souffrante. À Louis Aragon s'opposa principalement Fernand Léger qui réclama un deuxième débat. Plutôt que de retourner au sujet, il conviendrait mieux de faire appel à l'objet que le Cubisme avait imposé¹³²². À ceux qui reprochaient à l'art moderne d'être resté imperméable au peuple, Léger rétorquait que c'était l'ordre social actuel qu'il fallait changer et non les œuvres. Jean Cassou, André Lhote, Fernand Léger : ils étaient nombreux à vouloir défendre la liberté et l'autonomie de l'art.

Enfin, comme Marcel Gromaire le formula très bien, « en art, comme ailleurs, le problème est un problème éthique. »¹³²³ Quand Raoul Dufy affirmait « Si j'étais allemand et que je dusse peindre le triomphe de l'hitlérisme, je le ferais, comme d'autres, jadis, ont traité, sans la foi, des sujets religieux. »¹³²⁴, Jean Cassou saluait les nombreux peintres qui, s'ils ferraillaient sur la définition d'une essence de l'art, n'en avaient pas moins choisi de refuser le fascisme. Il était nécessaire pour Amédée Ozenfant que le peintre possédât de « hautes qualités morales »¹³²⁵.

3.3.2 Masques et déguisements explicites

Quant au sujet, Marcel Gromaire précisait qu'« un thème irréel peut conduire à une réalité amplifiée. »¹³²⁶

Ainsi, dès 1934, Hans Grundig avait abandonné les teintes sourdes, les bruns et les gris, en accord avec la terne misère du prolétariat qu'il dépeignait dans

¹³²¹ *Ibid*, p.53.

¹³²² Sur l'opposition Aragon/Léger, voir : Nicole Racine, « La querelle du réalisme (1935-1936) », *Sociétés et représentations*, 2003, n°15, p.113-131.

¹³²³ Serge Fauchereau, *op. cit.*, 1987, p.67.

¹³²⁴ *Ibid*, p.251 et 154.

¹³²⁵ *Ibid*, p.216.

¹³²⁶ *Ibid*, p.58.

ses œuvres des années 1920¹³²⁷, pour des couleurs pures, lumineuses jusqu'à en devenir criardes, dédaigneuses du ton local. Celles-ci conféraient à la scène représentée une aura surnaturelle. Dans *Pont sur l'Elbe à Blasewitz* (*Blasewitzer Elbbrücke*) [ill.179], peint en 1935-1936, l'orangé lumineux et comme irradiant du bâtiment à l'arrière-plan s'oppose dans un puissant contraste de complémentaire au bleu du toit et du ciel. Avec les étranges volumes lisses et brillants des toits qui rappellent un jeu de construction, l'image prend des allures de fable fantastique. Les enfants seuls, les yeux fermés, avançant à l'aveuglette, semblent d'ailleurs sortis d'un conte, de ceux où les enfants sont perdus dans une forêt sombre et hostile, rendue ici par l'accumulation compacte des signes verticaux, arbres et cheminées. Lea Grundig a raconté a posteriori comment Hans Grundig avait, à l'époque, modifié son style et sa technique¹³²⁸. La correspondance des époux regorge d'allusions à cette nouvelle conquête du coloris. Aussi, dans une lettre à son mari datée du 15 mars 1939, Lea Grundig évoquait-elle le degré de « passion et d'agressivité sidérantes » auquel l'artiste poussait ses couleurs, et affirmait que depuis *Carnaval* [ill.109] peint en 1935, il s'était doté d'une palette unique¹³²⁹.

Dans cette œuvre justement qui constitue le panneau gauche du triptyque intitulé *Le Reich millénaire* (*Das tausendjährige Reich*), c'est l'explosion colorée qui frappe l'œil en premier lieu. Rien à voir cependant avec la fureur expressionniste et sa trituration de la matière : des coloris contrastés, vifs et acides sont associés ici à la technique ancienne du glacis, lisse et impersonnelle, celle qu'Otto Dix avait introduite à Dresde¹³³⁰. Le peintre organise ce flot coloré en contrastes de qualité et de quantité au profit du vert et du bleu, mais, avant tout, en choc de complémentaires : à droite, l'opposition jaune-violet, dans la file des personnages, le bleu et l'orangé, et sur l'ensemble du champ, le contraste rouge-vert, harmonie colorée favorite de Hans Grundig dans les années du nazisme. Le rouge circule sur l'ensemble du champ, excitant l'œil, l'obligeant à se déplacer dans une course ininterrompue, tandis que le vert pervertit toutes les couleurs : les gris, les

¹³²⁷ Voir par exemple : *Les Amants* (*Liebespaar*), 1925, Berlin, Nationalgalerie ; *La Chambre à coucher*, [1928], Berlin, Nationalgalerie.

¹³²⁸ Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.74.

¹³²⁹ „...zu einer Leidenschaft und Aggressivität, die einen staunen machte.“; Lettre de Lea Grundig à Hans Grundig du 15 mars 1939 in : Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p.77.

¹³³⁰ Otto Dix demeure à Dresde de 1909 à 1922, date de son départ pour Düsseldorf. Il y revient en 1927 pour occuper une chaire à l'Académie des Beaux-arts.

bruns, les bleus. Ce couple rouge-vert parcourt les trois panneaux du triptyque, contaminant l'ensemble de l'œuvre. Il est particulièrement patent dans les panneaux central et latéral droit, *Vision d'une ville en feu* [ill.141] de 1936 et *Chaos* [ill.104] de 1938. Pour Dora Vallier qui écrit sur « le problème du vert dans le système perceptif », ce couple est le plus remarquable de toute la gamme¹³³¹. Tout oppose le rouge et le vert ; l'un est la couleur la plus immédiatement perceptible, l'autre, celle qu'un enfant met le plus de temps à identifier. De même, dans le langage, la force du rouge se dresse contre la faiblesse du vert¹³³². Ainsi, par exemple, Dora Vallier rappelle que de nombreuses langues emploient le même mot pour signifier le jaune et le vert.

Pour stigmatiser le régime irrationnel qui maintient son peuple dans une ivresse permanente¹³³³, Hans Grundig ne fait pas appel à la description réaliste de la vie quotidienne sous la croix gammée, mais se saisit plutôt du motif du carnaval, jour de défoulement des passions, et du potentiel expressif de la couleur, pour révéler le mensonge et la folie d'un Etat meurtrier. Déjà, en 1929, Heinrich Hoerle avait représenté des individus masqués faisant le salut hitlérien [ill.180]. « Une représentation directe du quotidien ne suffisait plus »¹³³⁴ affirme Lea Grundig. Pour celle-ci, les couleurs du peintre contiennent en elles toute l'époque, toutes les souffrances qu'ils ont endurées sous la dictature hitlérienne. Elle écrivait, dans une lettre à Hans Grundig datée du 7 décembre 1938 : « ... le scintillement de tes couleurs recèle toute la douleur et la terne tristesse de notre vie. »¹³³⁵ De même, dans une lettre de 1946, Hans Grundig confiait qu'en son triptyque, c'était toute l'époque nazie qui était enfermée¹³³⁶.

Leitmotiv des trois panneaux du triptyque, le ciel embrasé ou plombé devient le lieu par excellence de la couleur expressive. Rouges, parcourus de forts contrastes clairs-obscur, les cieux de *Carnaval* [ill. 109] semblent

¹³³¹ Dora Vallier, « Le problème du vert dans le système perceptif », *Du noir au blanc : Les couleurs dans la peinture*, Caen, L'Echoppe, 1989, p.44.

¹³³² *Ibid.*

¹³³³ Dans les nombreux textes qu'il publie en exil, Thomas Mann insiste sur cette ivresse, ce carnaval constant dans lequel est plongée l'Allemagne nazie. Cf. Thomas Mann, *Etre écrivain allemand à notre époque*, Paris, Gallimard, 1996, p.239-312.

¹³³⁴ „... eine direkte Darstellung des Alltags nicht mehr ausreichte.“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.44.

¹³³⁵ „... im Leuchten Deiner Farben liegt unser trübes, schmerzenvolles Leben“; Lettre manuscrite de Lea Grundig envoyée à Hans Grundig, depuis la prison de Dresde, et datée du 7 décembre 1938. Archives de l'Akademie der Künste, Berlin, boîte n° V/2. 22. 016.

¹³³⁶ Lettre de Hans à Lea Grundig datée de fin mars 1946 ; Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p.93.

annoncer un orage et les catastrophes à venir. Hans Grundig reprenait ici la grande et millénaire tradition prophétique qui veut voir dans le ciel les présages de l'avenir. Ce motif de la nue annonciatrice était de même fréquemment mobilisé dans la littérature allemande de l'époque. Ainsi, dans son roman *Méphisto*, publié en 1936, Klaus Mann s'écriait : « Malheur, le ciel au-dessus de ce pays est devenu sombre. Dieu a détourné son visage de ce pays, un flot de sang et de larmes se déverse dans les rues de toutes ses cités. »¹³³⁷ Dans *Vision* [ill.141], le ciel rougeois, reflétant les lueurs de l'incendie. Goethe ne disait-il pas du pourpre qu'elle devrait être la teinte épanchée sur la terre et le ciel au jour du jugement dernier ?¹³³⁸

Le ciel tourmenté est un motif que les artistes expressionnistes avaient déjà maintes fois utilisé avant la Première Guerre mondiale et qui était également lu comme une prémonition. Les *Paysages apocalyptiques* [ill.181] de Ludwig Meidner sont en ce sens manifestes, ainsi que *Ville en feu* [ill.182] de 1913, qui montre une parenté avec l'œuvre de Hans Grundig jusque dans le titre. On observe effectivement chez ce dernier une renaissance de la force colorée de l'expressionnisme contre lequel s'était pourtant construite la Nouvelle Objectivité. Si elle s'explique, d'une part, par l'exigence d'une amplification dramatique, elle est guidée, d'autre part, par la nécessité où se trouvait le peintre de recourir à des formes métaphoriques sous un régime totalitaire.

Cette aura prophétique n'est pas le seul fait d'un ciel obscurci, mais est aussi l'œuvre de la couleur. Le rouge-orangé et le bleu-vert, coloris maîtres de *Vision d'une ville en feu* [ill.141], incarnent le plus fort contraste chaud-froid. Johannes Itten souligne que cette opposition crée à elle seule une atmosphère irréaliste et qu'elle est le véhicule privilégié du surnaturel.¹³³⁹ Le théoricien explique qu'il n'est en aucun cas anodin que le contraste chaud-froid ait été souvent employé pour les vitraux, car il confère à l'œuvre un rayonnement magique, il éveille les sens de l'homme et le guide au-delà de l'apparence. En outre, ici, l'inversion des traditionnels critères plastiques qui veulent que les couleurs froides signifient l'éloignement et soient, de ce fait, placées à l'arrière-plan, nous projette dans une dimension fantastique. La violence et l'accumulation des différents tons colorés nous aveuglent et dotent la représentation d'un souffle fantasmagorique et hallucinatoire. La couleur ainsi

¹³³⁷ Klaus Mann, *op. cit.*, 1993, p.203.

¹³³⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *op. cit.*, § 798, p.242.

¹³³⁹ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 46 et 48.

mobilisée exclut l'anecdotique et élève la représentation à la dignité de l'allégorie. Comme Hans Grundig l'écrit dans une lettre du 24 septembre 1946, l'ennemi mortel des artistes est de découper le monde en fragments¹³⁴⁰, dissimulant ainsi l'au-delà des apparences, les connexions profondes. La guerre à venir est ainsi au centre du grand œuvre de Hans Grundig. Aux masques du carnaval se sont substitués les masques à gaz qui transforment les individus en d'inquiétantes machines. En 1924, Otto Dix avait déjà fait du masque à gaz un symbole du processus de déshumanisation, tout comme Johannes R. Becher dans son roman *Levisite*¹³⁴¹. « L'art antifasciste », écrit Ingrid Schulze, « utilisait le masque à gaz comme symbole de l'homme devenu étranger à sa nature d'homme. »¹³⁴² À cette époque du reste, le régime hitlérien encourageait la population à se munir de masques à gaz et organisait des exercices. « Les exercices avec les soi-disant masques à gaz du peuple étaient à l'ordre du jour. », raconte Hans Grundig dans son autobiographie. « Tout cela faisait sur nous une impression effroyable, les hommes ne ressemblaient plus à des hommes, mais plutôt à d'affreux et étranges vampires. »¹³⁴³ À la fin des années 1920 en outre, on avait pu voir des défilés où les manifestants dissimulés derrière des masques à gaz protestaient contre une éventuelle guerre chimique. On pensait en effet à cette époque que la prochaine guerre serait celle du règne des gaz toxiques dont la Première Guerre mondiale avait déjà révélé les horreurs et les souffrances.¹³⁴⁴ Dans *Les masques à gaz (Gasmasken)* [ill.183], troisième planche du cycle *La guerre menace !*, Lea Grundig représentait une foule terrorisée et compacte qui a reflué dans le coin supérieur droit de l'image devant la vision fantomatique d'un homme couvert d'un masque à gaz et d'un casque militaire. Les larges bandes noires obliques qui assurent la liaison entre le groupe et la source de l'effroi, créent un puissant effet dramatique. John Heartfield comme Otto Dix avaient eux aussi

¹³⁴⁰ Hans Grundig, *op. cit.*, 1966, p.105.

¹³⁴¹ Johannes Robert Becher, *Levisite oder Der einzig gerechte Krieg*, Berlin, Aufbau Verlag, 1985. Le "Levisite" est le nom d'un gaz toxique, trouvaille d'un américain du nom de Levi. Ce roman est rapidement interdit après sa parution en 1926. On peut penser que Hans Grundig comme Otto Dix ont rencontré le poète lors d'une réunion d'opposition à la guerre à Dresde en 1927. Par ailleurs Ingrid Schulze mentionne des contacts étroits entre Becher et Asso. Cf. Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.151.

¹³⁴² „die antifaschistische Kunst verwendete die Gasmasken als Symbol für den seines Menschenseins entfremdeten Menschen.“; *Ibid*, p.153.

¹³⁴³ „Übungen mit den sogenannten Volksgasmasken waren an der Tagesordnung. Das alles machte auf uns einen furchtbaren Eindruck, glichen doch die Menschen nicht mehr Menschen, sondern irgendwelchen sonderbaren, entsetzlichen Vampiren.“; Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.252.

¹³⁴⁴ Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.150

régulièrement recourt au motif du masque à gaz et à sa capacité à exprimer l'horreur.

Dans *Chaos* [ill.104], troisième volet du triptyque *Le Reich millénaire*, ne restent plus que le rouge et le vert. De même, ne subsiste qu'un seul être humain dans la cité : Lea Grundig. Son portrait, au bord du tableau, la désigne comme personnage admoniteur, mais surtout témoin lucide des atrocités de son temps. Des chevaux affolés ont envahi les rues. Le ciel a pris une teinte verdâtre, évoquant un air méphitique. Des loups hurlant à la mort entourent un autel où repose une idole païenne incarnée dans un cochon d'or, écho à travers les siècles du veau d'or adoré par les compagnons de Moïse. « Nous nous étions enfermés dans une sorte d'idolâtrie de notre peuple (...). », se souvient Melita Maschmann. « Nous avons acquis ainsi un esprit borné, digne d'une peuplade sauvage, qui s'imagine que les dieux de sa tribu sont les plus puissants du monde. »¹³⁴⁵.

Sur la prédelle intitulée *Les Dormeurs* [ill.184], peinte en 1938, une femme dort. Derrière elle, le corps d'un homme repose, dissimulé par un drap orangé. Au loin, on aperçoit la ville assoupie. La scène entière baigne dans une calme et apaisante pénombre bleutée. Après l'impression de fin du monde de *Vision d'une ville en feu* [ill.141], l'homme, indestructible, semble renaître de ses cendres. Aussi Hans Grundig confie-t-il rétrospectivement à Lothar Lang : « Et même si vous précipitez tout dans les cendres, l'homme reste toutefois, c'est cela que je voulais exprimer. »¹³⁴⁶ Ce tableau est la réponse de Hans Grundig à la barbarie fasciste, la construction d'un monde paisible et humain, un chant d'espoir. La couleur devient ici utopie et sert le rêve d'une société idéale. À travers les quatre panneaux du retable, elle contient en elle l'accusation, la destruction et le rêve d'une renaissance. Si le triptyque du *Reich millénaire* [ill.83] est une peinture sociopolitique du nazisme¹³⁴⁷, comme l'ont affirmé certains, il est aussi l'expression universelle de la destinée humaine dans le combat du Bien contre le Mal. André Chastel qui écrit sur l'iconographie du masque et la mascarade affirme d'ailleurs : « élever les fêtes turbulentes et

¹³⁴⁵ Melita Maschmann, *Ma jeunesse au service du nazisme*, Paris, Plon, 1964, p.253-270.

¹³⁴⁶ „Und wenn ihr alles in Asche stürzt, der Mensch bleibt doch, das wollte ich ausdrücken“; Lothar Lang, „Lea und Hans Grundig – Künstler des sozialistischen Realismus“, *Die Weltbühne*, n°23, 13^{ème} année, 4 juin 1958, p.726.

¹³⁴⁷ Cf. Erhard Frommhold in: *Kunst im Widerstand: Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Francfort-sur-le Main, Röderberg-Verlag, 1968, p.81.

masquées au niveau de l'allégorie générale, c'est introduire un double sens dramatique dans l'image de la vie humaine. »¹³⁴⁸

Il n'est pas étonnant que sous un régime totalitaire, la métaphore et l'allégorie deviennent des modes d'expression souvent employés. L'iconographie du masque, du déguisement et du carnaval est presque comme un pléonasme. Dans l'iconologie de la Renaissance et de l'âge classique, le masque était devenu « l'emblème fondamental de l'illusion (...) et finalement de l'insincérité et de la tromperie, symbole de la fraude qui intervient dans toutes les affaires de ce monde. »¹³⁴⁹ Dans le *Carnaval* [ill.109] de Hans Grundig, seuls les hommes intègres avancent à visage découvert. Ce sont les camarades communistes et antifascistes du peintre.

En 1934, Lea Grundig livrait aussi une version du thème du déguisement dans *Les enfants jouent aux fantômes (Kinder spielen Gespenster)* [ill.185]. Au premier plan, une image grotesque montre un enfant à quatre pattes, la tête et le buste dissimulés sous un drap et une bassine, mais ses fesses exposées à la vue de tous. À droite, trois enfants, blottis les uns contre les autres, semblent terrorisés et à la merci des fantômes. Brossée à l'aide d'une multitude de lignes tourbillonnantes qui font se confondre les valeurs, la scène prend les allures d'un drame, lisible sur les visages apeurés. Il faut dire, ainsi que le mentionne André Chastel, que tout ce qui touche au déguisement et au masque prend, du fait de son origine diabolique, un caractère ambigu et irritant. Dans le jeu du déguisement, « le grotesque et le terrible se trouvent étroitement associés. »¹³⁵⁰ Deux ans plus tard, Lea Grundig reprendra le thème du fantôme dans une gravure au contenu manifeste encore plus tragique : *La peur* [ill.186]. En 1935, *Jeux d'enfants (Kinderspiele)* [ill.187] montre, parmi les nombreux bambins qui s'amuse en bordure de la ville, des garçonnetts et des fillettes déguisés en soldat. Armés du tambour, de la casquette et du casque réglementaires, ils défilent au pas. Dans *Les enfants jouent à fusiller (Kinder spielen Erschießen)* [ill.188], quatrième planche datée de 1934 du cycle *Sous la croix gammée*, des enfants mettent en joue l'un des leurs adossé au mur, pendant qu'un petit garçon casqué urine sur le mur sous le regard bienveillant de ses parents. C'est un fait avéré, que pendant les conflits - et ce sera particulièrement le cas en Europe centrale pendant la Seconde Guerre

¹³⁴⁸ André Chastel, « Masque, mascarade, mascarone », *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion (coll. Idées et Recherches), 1978, p.257.

¹³⁴⁹ *Ibid*, p.256.

¹³⁵⁰ *Ibid*, p.250.

mondiale - les enfants continuent de jouer à la guerre et même, modifient leurs jeux pour y intégrer la nouvelle réalité - des interrogatoires de la Gestapo aux chambres à gaz - dans une tentative d'adaptation autant que de protection de soi¹³⁵¹. Dans *La sorcière (Die Hexe)* [ill.189] de 1936, une vieille femme, courbée sous le poids des années, est poursuivie par une horde d'enfants dont certains, le poing levé, s'apprêtent à la frapper. La longue route en perspective révèle la véritable chasse à l'homme qu'est ce jeu cruel. Si ces images se veulent des dénonciations de la société qui produit des enfants-soldats, endoctrinés aux Jeunesses hitlériennes, elles sont aussi des métaphores du comportement des adultes. Déjà, chez Leonhard Frank, dans la nouvelle *Le Père (Der Vater)*, tirée du recueil publié en 1917 en Suisse *L'homme est bon (Der Mensch ist gut)*, l'image des jeux de guerre enfantins était utilisée à des fins antimilitaristes et pacifistes. C'est aussi un jeu d'enfants que représenta Curt Querner en 1934 [ill.190]. Entraînés dans une farandole, ses personnages déguisés pour certains avec des vêtements d'adulte, les visages parfois revêtus de masques grotesques rappellent, comme chez Hans Grundig, les figures de Bruegel. Mais ils se réfèrent aussi, comme souvent au cours de cette période, aux êtres cauchemardesques du retable d'Issenheim de Grünewald que l'artiste était allé admirer en 1936 à Colmar. La scène se déroule dans un paysage de campagne, lieu de prédilection de l'artiste à cette époque. Si le contraste de couleurs en soi - rouge, jaune, bleu - rappelle l'imagerie populaire, il est ici éteint par du blanc, du gris, de l'ocre qui tendent à se confondre avec les tons terreux qui les entourent. L'artiste livrait ainsi un traitement parodique du paradis préindustriel nazi. La terre, thème fondamental du discours national-socialiste, est ici donnée à voir comme glèbe et cadre d'un divertissement carnavalesque avec toute sa vertu de conjuration. Sans doute n'est-il pas fortuit que l'artiste ait utilisé cet ocre brun, rappelant la couleur des uniformes de la NSDAP, celui-là même qui valut à l'époque à ses dignitaires d'être affublés du sobriquet de « faisans dorés » (*Goldfasan*). Incontournable sur les manteaux des affreux gnomes, la couleur participe au premier chef à l'expression du *mundus inversus* avec sa « permutation du haut et du bas hiérarchique »¹³⁵² : au bouffon de revêtir les habits du tyran et d'être sacré roi.

¹³⁵¹ Voir Nicolas Stargardt, « Jeux de guerre : Les enfants sous le régime nazi » (traduit de l'anglais par Bruno Poncharal), *Le nazisme régime criminel*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Editions Perrin, 2015, p.247-254.

¹³⁵² Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, 1970, p.90.

Masques et déguisements sont dans la tradition satiriste la manifestation extérieure de ce qui est caché. Les masques grotesques de *Carnaval* [ill.109] qui montrent des visages déformés au nez démesuré, au sourire figé et aux yeux perfides, sont l'expression de la bassesse, de la bêtise et de l'aliénation de ceux qui les portent. Fidèles à l'esprit de la Nouvelle Objectivité, les masques apportent la preuve que l'essence de l'individu est visible sur son enveloppe¹³⁵³. Contre le psychologisme, les renseignements sur les personnages viennent de l'extérieur. « Et tous les hommes perdaient leur visage », se souvient Carl Zuckmayer, « les figures distordues étaient toutes semblables : les unes par peur, les autres par mensonge, d'autres encore par le triomphe sauvage, haineux. »¹³⁵⁴ Les masques prennent la place des visages. Chez Lea Grundig, en 1937, le visage est devenu un masque grimaçant de pleurs ou de rires (*Rire et pleurer / Lachen und weinen*) [ill.191]. Pour ceux que le régime nazi a désignés comme suspects, le déguisement est un accessoire indispensable. Taraudés par la peur des persécutions, Hans et Lea Grundig ne sortaient de chez eux que dissimulés sous un travestissement¹³⁵⁵. Il faut reconnaître, affirmait le philosophe Karl Jaspers dès 1945, que la vie sous le masque était inévitable à l'époque nazie. « Le déguisement constituait l'une des caractéristiques fondamentales de notre vie. Elle pèse sur notre conscience morale. »¹³⁵⁶, déclarait-il lors du cours qu'il consacra au sortir de la guerre à la question de la culpabilité allemande. Will Küpper multiplia à cette époque les portraits de clowns mélancoliques qui étaient comme autant d'autoportraits [ill.192]. On sait que, depuis le Romantisme, les artistes se sont plus à se représenter en bouffons et autres clowns, produisant des « images hyperboliques et volontairement *déformantes* »¹³⁵⁷ d'eux-mêmes et de l'art. En 1933, Will Küpper se portraiture en clown, une bougie éteinte dressée devant lui (*Clown avec bougie / Clown mit Kerze*) [ill.193]. Posée sur la table, sa main

¹³⁵³ Rappelons Otto Dix qui affirmait « Ça va si loin que même les plis de ses vêtements, son attitude, ses mains, ses oreilles éclairent aussitôt le peintre sur l'âme de son modèle ; les oreilles souvent plus encore que les yeux et la bouche. » ; Cité par Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1981, p.224. Nous remercions Catherine Wermester, aussi auteure de la traduction, d'avoir attiré notre attention sur cette citation.

¹³⁵⁴ „Und alle Menschen verloren ihr Gesicht, glichen verzerrten Fratzen: die einen in Angst, die anderen in Lüge, die andren in wildem, haßerfülltem Triumph.“; Cité par Ingrid Schulze, *op. cit.*, 1991, p.188.

¹³⁵⁵ Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.242.

¹³⁵⁶ Karl Jaspers, *La culpabilité allemande* [1946], traduit de l'allemand par Jeanne Hersch, Paris, Les Editions de Minuit, 1948, p.118.

¹³⁵⁷ Jean Starobinski, « Le double grimaçant », *La Grande Parade : Portrait de l'artiste en clown*, cat. expo., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p.17.

droite est outrageusement disproportionnée, formant comme une barrière protectrice entre lui-même, le monde extérieur et le spectateur. La tête tournée de trois quarts, il ne nous regarde que du coin de l'œil. Symbole du temps qui passe, la bougie éteinte évoque un passé révolu. Au cours de l'année 1936, le peintre réalisa deux tableaux intitulés *Mercredi des cendres* (*Aschermittwoch*) [ill.194 &195], une allusion au tableau de Carl Spitzweg (1855-1860) [ill.196]. Il était clair que, désormais, la fête était finie. La parade du carnaval, « comme une dernière fête tristement joyeuse »¹³⁵⁸ a enterré le passé. Se souvenant du carnaval de Munich en 1933, Erika et Klaus Mann écrivaient : « Ce fut une fête exubérante et folle ; l'atmosphère de fin de carnaval ne suffit pas à expliquer une gaieté aussi délirante. Nous mettions une sorte de rage à nous amuser, non pas pour faire nos adieux au carnaval, mais à la vie que nous avons menée dans une Allemagne libre, à tout ce que nous avons aimé - nous prenions congé de notre "chez-nous". »¹³⁵⁹ Will Küpper semblait aussi vouloir prendre congé de chez lui - du moins symboliquement - lorsqu'il se mettait en scène sous les traits du *Wanderer* gothéen dans plusieurs œuvres peintes en 1934 et 1935 [ill.197] Vêtu d'un long manteau, coiffé d'un chapeau, armé d'un bâton de marche, attributs wagnériens du dieu Wotan, le voyageur semble vouloir fuir la société et les peines du monde. L'errance romantique doit être un remède aux maux de l'âme. Dans ses tableaux de clown, Will Küpper se représentait dans l'habit d'Arlequin. Par ce vêtement à damiers, il se montrait comme appartenant au groupe des exclus. Portent la livrée à rayures, la *vestis virgata*, ceux « qui exercent un métier infamant, les prostituées, les bourreaux, les forgerons (proches des feux de l'Enfer), mais aussi les jongleurs et les bouffons. »¹³⁶⁰ Installé à la marge, le fou possède une distance et une liberté d'esprit qui en font depuis les XV^e et XVI^e siècles un prophète et un conseiller. D'ailleurs, *Le prophète (Prophet)* [ill.198] que peignit Will Küpper en 1945 était indéniablement un portrait du peintre Otto Pankok. En atteste l'inscription dans un coin du cadre : « *Prophet O. P.* ». Inutile de revenir sur la fonction du vert qui domine la toile et dont nous avons déjà évoqué les qualités et l'importance au cours de ces années. Avec la chasse à l'art moderne orchestrée par les nazis, la situation matérielle de Will Küpper

¹³⁵⁸ Jean Clair, « Parade et palingénésie : Du cirque chez Picasso et quelques autres », *Ibid.*, p.26.

¹³⁵⁹ Erika et Klaus Mann, *Fuir pour vivre : la culture allemande en exil*, Paris, Editions Autrement, 1997, p.41.

¹³⁶⁰ Jean Clair, « Parade et palingénésie : Du cirque chez Picasso et quelques autres », *La Grande Parade : Portrait de l'artiste en clown*, cat. expo., Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2004, p.27.

se dégrada. Grand amateur de livres, il prit un poste de lecteur pour les éditions Droste à Düsseldorf. En 1937, certaines de ses œuvres furent retirées du musée de la ville, ce qui n'empêcha pas cette même institution d'acquérir des tableaux de l'artiste en 1940 à l'occasion d'expositions organisées par la municipalité. De fait, il continua d'exposer tout au long de la période nazie, non pas les clowns qui, pour certains, furent retirés des expositions¹³⁶¹, mais des représentations de paysans et des travaux des champs. Comme de nombreux peintres liés à la Nouvelle Objectivité, il lui faudra attendre 1968 que soit redécouvertes pour la première fois depuis la fin de la guerre ses œuvres antérieures. Son œuvre *Clown avec bougie* [ill.193] est sélectionnée pour l'exposition *Zwischen Widerstand und Anpassung* et reproduite dans le catalogue¹³⁶².

Le masque est aussi l'instrument des fourbes, des espions et des couards. Lorsqu'il ne révèle pas, il camoufle. Il sert dans une gravure de Hans Grundig de 1935 (*Ils n'entendent pas - ils ne voient pas / (Sie hören nicht - sie sehen nicht)*) [ill.199]¹³⁶³ à dissimuler au regard des ânes ce qui se passe alentour - on imagine qu'il s'agit des atrocités nazies - et à protéger leurs oreilles des cris des victimes. Dans *Les masques (les visages) (Masken (Gesichte), 1936-37)* [ill.200], le déguisement a glissé : le sourire goguenard laisse place à un visage cruel, aux traits déformés par la haine. Hans Grundig invite à ne pas se fier aux apparences : il faut toujours chercher à ôter le masque. *La mort (Sterben, 1937)* [ill.201]¹³⁶⁴ de toute façon s'y emploiera. Faisant tomber le masque, elle révèle chacun tel qu'il est. Chez Rudolf Führmann, le thème du carnaval est utilisé dans une veine satirique qui doit beaucoup à George Grosz (*Carnaval, Fasching*) [ill.202]. Le dessin lui-même est un hommage non dissimulé au maître. Ici nul masque ; les profiteurs sont entre eux.

Mais le masque, c'est aussi le bâillon du prisonnier, comme dans les deux versions du *Prisonnier (Gefangener)* [ill.77] gravées par Hans Grundig en 1936.

¹³⁶¹ Anita et Wolf Hüttl, *Will Küpper: Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1983, p. 244-245 et p.15.

¹³⁶² *Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1978, p.189.

¹³⁶³ On date généralement cette œuvre de 1935. Toutefois, d'après les données fournies par Hans Grundig (*op. cit.*, 1973, p.245), dans son autobiographie, on pourrait envisager une date antérieure, comme en attestent la simplicité du dessin et l'absence d'expressivité dramatique.

¹³⁶⁴ Pour Lea Grundig, *La mort* est la plus bouleversante des gravures de Hans Grundig. Il y a d'après elle, peu d'exemples dans l'art, d'œuvres « dans lesquelles l'extrême indicible, l'engloutissement dans le noir néant est [ainsi] exprimé. » („in denen das unsagbare Letzte, das Versinken in das schwarze Nichts ausgedrückt ist“); Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.86.

Dans *La propagande de Goebbels (Goebbels-Propaganda)* [ill.203] de 1936, des gens masqués subissent un lavage de cerveau, un bourrage de crâne, au sens propre du terme, par la propagande nazie. « C'était en imposant le port d'un "masque" », explique Eric Michaud, « en imposant une *Haltung* (comportement visible) déterminée, qu'elle [la propagande nazie] cherchait à obtenir une *Stimmung* (disposition intérieure) favorable chez ceux qui demeuraient intérieurement insoumis. Elle escomptait sans doute que, sous le masque, la vie finirait bien par se conformer au masque. »¹³⁶⁵

À l'opposé de ce vacarme infernal, le masque bâillonne, prive de parole, comme dans le *Prisonnier*. Lea Grundig ne parle-t-elle pas du nazisme comme d'« une phase effroyable de bâillonnement »¹³⁶⁶ ? De fait, la thématique du silence, du mutisme était un véritable leitmotiv des œuvres réalisées en Allemagne sous le nazisme. Dans les *masques à gaz (Gasmasken)* [ill.183] de Lea Grundig, gravés en 1936, une femme a enfoncé son poing dans sa bouche pour mieux étouffer son cri. Véritable monument de la souffrance, *Le cri (Der Schrei)* [ill.205], septième planche du cycle *Le Juif est coupable*, se focalise sur la tête d'un homme, renversée par la douleur. De sa bouche grande ouverte s'échappe une longue plainte. En 1938, dans un ultime autoportrait sculpté, Käthe Kollwitz représentait son visage masqué de ses deux mains [ill.4]. « En vérité, il n'y a plus rien à dire... », écrivait-elle dans son journal en novembre 1936. « Et cet étrange silence... un pareil silence autour de moi. - Tout cela, il faut le vivre ! »¹³⁶⁷ S'ils ne crient pas, les personnages représentés par Hans et Lea Grundig gardent les lèvres hermétiquement closes. Dans une scène de rue que Lea Grundig croqua en 1934 [ill.206], les passants ont la bouche résolument fermée, attitude qui n'est sûrement pas étrangère à la présence d'un SA en uniforme et armé. À la même époque, le 27 août, Gottfried Benn écrivait dans une lettre à Ina Seidel, qu'il vivait désormais « avec les lèvres complètement soudées. »¹³⁶⁸ et, chez Karl Hofer également, pas un protagoniste qui n'ait les lèvres scellées.

¹³⁶⁵ Eric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.71.

¹³⁶⁶ „schreckliche Phase der Knebelung“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.44.

¹³⁶⁷ Cité par Roland März, « Emigration intérieure, résistance et adaptation. Le destin des artistes sous le III^{ème} Reich », *Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997, p.58.

¹³⁶⁸ „mit vollkommen zusammengekniffenen Lippen“; cité par Michael Philipp, „Distanz und Anpassung: sozialgeschichtliche Aspekte der Inneren Emigration“, *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, Munich, édition text + kritik (Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, vol. n°12), 1994, p.22.

3.3 La question du public

Pour une partie de la critique, le seul fait de produire une peinture de qualité, de poursuivre un idéal de beauté dans un champ artistique dominé par le kitsch, était un acte de résistance. Ainsi, pour Clement Greenberg en 1939, si le kitsch était le signe maléfique des puissances totalitaires, l'artiste, en se battant sur le seul terrain artistique, pouvait s'opposer à ces régimes barbares. C'est parce que l'art moderne était autonome et autoréflexif - et la précéllence allait à la peinture abstraite - qu'il était immunisé contre le kitsch. C'est entre autres pour ces raisons que, selon le critique d'art, l'avant-garde devait se limiter au champ artistique et se tenir à l'écart du politique et des questions sociales¹³⁶⁹. Dans son « Appel au monde civilisé » en 1938, Thomas Mann affirmait aussi que la force de l'esprit pouvait agir « en silence sur le monde », et même condamner à mort¹³⁷⁰. Pour l'Américain comme pour l'Allemand émigré aux Etats-Unis, l'art, en tant qu'expression d'un absolu, s'opposait de lui-même à la décadence des politiques fascistes. On connaît le devenir de la pensée de Greenberg qui s'imposera après la guerre comme un véritable dogme artistique, en premier lieu aux États-Unis. S'il est grandement remis en question à partir des années 1960, force est de constater qu'il perdure durant les décennies suivantes comme nous venons de le voir.

Il est certes indéniable que la continuité d'un art digne de l'histoire de l'art marquait une résistance à la contamination des formes et des esprits et témoignait de la perpétuité des valeurs humanistes. L'art "résiste" par ses propres moyens esthétiques. Aux artistes et critiques qui défendaient un art autonome et purement autoréflexif, jalousement préservé du sordide du monde politique, on pourra reprocher qu'ils abandonnaient les œuvres d'art à toutes les récupérations. Ludwig Kasper par exemple, s'il tirait son inspiration de sa propre psyché et créait des œuvres qui étaient, par leur imagerie mélancolique, une réponse aux surhommes aryens d'Arno Breker, n'en continua pas moins d'exposer dans une Allemagne gangrenée par le nazisme. Il donnait ainsi à l'Etat totalitaire la possibilité de faire accroire à l'étranger, ou au sein même de sa population, l'existence d'une vie culturelle et la continuité d'une

¹³⁶⁹ Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939], *Art et culture*, Paris, Macula, 1998, p.9-28.

¹³⁷⁰ Thomas Mann, « Appel au monde civilisé », *Etre écrivain allemand à notre époque*, Paris, Gallimard, 1996, p.264-265.

qualité artistique. Les œuvres d'Emil Nolde avaient pu être célébrées par Joseph Goebbels et, en 1986, par Werner Haftmann qui louait leur indépendance à l'égard de l'actualité. « Les *Tableaux non peints* », écrit-il, « sont d'une qualité extraordinaire. Ils se tiennent sur cette hauteur de l'art qui laisse loin derrière le temps historique et le bruit de ses forfaits. »¹³⁷¹ En 1995 encore, lors d'un colloque international consacré à l'art et la résistance contre le national-socialisme, Hildegard Viereggs affirmait que, dans les œuvres d'Emil Nolde à partir de 1938, « s'exprime l'esprit de résistance »¹³⁷².

À l'opposé, du côté des défenseurs d'un art engagé, ouvertement politique, se pose la question de la portée de telles œuvres. Nous avons montré que des artistes s'étaient engagés dans la résistance, que ceux-là et d'autres avaient produit des œuvres aux contenus manifeste et latent prenant la dictature hitlérienne pour cible. Pour autant, quelle pouvait-être l'efficacité de ces œuvres invisibles dans un champ artistique qui leur était hostile ? La question d'un art résistant soulève celle du public. Käthe Kollwitz notait ainsi dans ses carnets au printemps 1937 : « Nierendorf m'a dit en février que l'exposition qu'il prévoyait chez lui est annulée. L'exposition à Odense n'aura pas lieu non plus. C'est dans mon atelier, en quelque sorte, que j'expose mes travaux. »¹³⁷³

Pour ce qui est de Hans et Lea Grundig, leur public se restreignait à partir de 1935 à leurs seuls amis. Selon Lea Grundig, une œuvre par nul autre contemplée serait un objet inerte. « Une œuvre d'art qui, derrière des portes closes, n'est vue par personne, est un morceau de matière morte. Sa vie commence pour la première fois quand elle agit sur les hommes... »¹³⁷⁴, écrit-elle. Les deux artistes présentaient ainsi chaque nouvelle réalisation à leurs amis lors des réunions antifascistes qui avaient lieu dans leur appartement. On sait que grâce à l'aide de complices dévoués, certaines œuvres - des gravures choisies pour leur reproductibilité, leur format et leur encombrement minime -

¹³⁷¹ „Die "Ungemalten Bilder" sind von außerordentlicher Qualität. Sie stehen auf jener Höhe der Kunst, die die geschichtliche Zeit und den Lärm ihrer Untaten zurückläßt“ ; Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.243.

¹³⁷² „der widerständische Geist“; Hildegard Viereggs, „Künstler und bildende Kunst im Widerstand gegen das NS-Regime“, *Resistance to National Socialism : Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte. Third Nottingham Symposium*, Munich, Iudicium, 1995, p.56.

¹³⁷³ Cité par Lionel Richard, *L'art et la guerre : Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995, p.97.

¹³⁷⁴ „Ein Kunstwerk, das hinter verschlossenen Türen von niemandem gesehen wird, ist ein Stück totes Material. Sein Leben beginnt erst dann, wenn es auf Menschen einwirkt...“; Lea Grundig, *op. cit.*, 1978, p.6.

réussirent même à sortir d'Allemagne et à toucher quelques spectateurs étrangers. Certes, il n'y eut jamais d'expositions de ces gravures avant la fin de la guerre, mais on peut affirmer qu'elles passèrent par plusieurs mains. Hans et Lea Grundig envoyaient ainsi de temps en temps des gravures à leur amie suisse Sonja Salati, une danseuse avec qui ils étaient amis depuis plusieurs années. Lorsque celle-ci vint à Dresde leur rendre visite, accompagnée de son mari dont Hans Grundig fit un portrait, elle repartit secrètement avec des œuvres des deux artistes¹³⁷⁵. D'après les souvenirs de Hans Grundig, cela permit à leurs gravures d'être vues par de nombreuses personnes.¹³⁷⁶ De même, en 1937 ou 1938, l'écrivaine Gusti Wieghardt¹³⁷⁷, avec qui Hans et Lea Grundig s'étaient liés d'amitié depuis quelques années, profita d'un voyage au Danemark pour emporter, caché dans sa valise, un grand recueil de gravures. L'entreprise périlleuse réussit, et la « contrebande intellectuelle et artistique »¹³⁷⁸, comme la nomme non sans humour Hans Grundig, arriva à bon port, à Copenhague. Là-bas, l'écrivaine réussit à confier une partie de son chargement à l'actrice Helen Weigel qui s'apprêtait à partir pour Paris. Claude Keisch compare ainsi l'art de Hans Grundig durant les années du nazisme à une bouteille à la mer, dont on ne sait si elle atteindra un but.¹³⁷⁹ Néanmoins, il semble qu'un nombre non négligeable de personnes en-dehors de l'Allemagne put voir le travail des deux artistes de Dresde, comme en atteste l'invitation de Frans Masereel qui offrit à ces derniers l'hospitalité en France.¹³⁸⁰ Selon Günter Feist, lorsqu'il émigra après sa sortie du camp de Hohnstein, Johnny Friedländer, artiste et colocataire de Hans et Lea Grundig, emporta aussi avec lui certains travaux de ses deux complices. En 1939, encore, d'après Stephan Weber, Hans Grundig envoya des gravures à Londres où Erin O'Brady essaya - vraisemblablement sans succès - de monter une exposition de ses travaux.¹³⁸¹

Une autre preuve de la circulation des gravures de Hans et Lea Grundig fut l'arrivée, vers la fin du printemps 1936, d'une lettre d'un certain Docteur Merkling. Se disant profondément impressionné par les travaux de Hans Grundig, il invitait les deux artistes à venir passer quelques mois chez lui, à

¹³⁷⁵ D'après Günter Feist, *op. cit.*, 1979, p.61.

¹³⁷⁶ Hans Grundig, *op. cit.*, 1973, p.249.

¹³⁷⁷ Gusti Wieghardt publie sous le pseudonyme d'Auguste Lazar.

¹³⁷⁸ „*künstlerische und geistige Konterbande*“; *Ibid.*, p.289.

¹³⁷⁹ Cité par Günter Feist, *op. cit.*, 1979, p.15.

¹³⁸⁰ Avant qu'ils ne puissent répondre à cette invitation, Hans et Lea Grundig sont arrêtés comme nous l'évoquerons ultérieurement.

¹³⁸¹ Stephan Weber, *op. cit.*, p.61.

Montagnola, près de Lugano, dans le Tessin suisse.¹³⁸² Il joignait à son invitation un chèque de 300 marks qu'ils devaient considérer comme l'expression de sa gratitude. À l'été 1936, Hans et Lea Grundig partirent pour le Tessin. Là-bas, ils côtoyèrent Hermann Hesse, Ludwig Renn et Karl Hofer qui résidaient non loin. De retour en Allemagne, ils remarquèrent tout de suite qu'ils étaient attendus. Ils utilisèrent ce qu'il leur restait de temps pour établir leurs déclarations. Une fois qu'ils furent chez eux, tout arriva comme ils l'avaient prévu. Cela ne faisait pas un quart d'heure qu'ils étaient rentrés, que la Gestapo sonnait à leur porte. Ils furent immédiatement arrêtés et conduits au siège de la police. Suivirent séparation et interrogatoires. Ils s'en tinrent à ce qu'ils avaient convenu et, au bout de trois jours, ils purent rentrer chez eux. Toutefois, les 400 marks que Hans Grundig avait touché pour la vente d'un tableau lui furent confisqués.

D'autres artistes virent dans l'absence de public une libération. Si c'est contraint et forcé que Willi Baumeister, peintre ostracisé et désormais indésirable, arriva en premier lieu à Wuppertal, force lui fut d'admettre qu'il y trouva paradoxalement une amélioration de sa condition d'artiste. Il louait l'abolition du rapport au public, comme un poids qu'on lui aurait ôté. Il se félicitait de ne plus avoir à exposer et affirmait qu' « à coup sûr, l'indépendance [était] devenue plus grande. »¹³⁸³ « Cette époque effroyable », écrivait-il à Rasch en juin 1942 avait, si étrange que cela fut, « une action favorable » sur sa peinture. Les pensées et les sensations devenaient plus pures¹³⁸⁴, et son atelier se transformait en un « lieu de régénération »¹³⁸⁵. Il poursuivait l'idéal d'un art à destination de personne, autocentré qui devenait pour lui l'expression de la liberté absolue. Eloigné des agitations qui secouaient les masses, l'artiste explorait inlassablement son intériorité et poursuivait ses recherches. « L'époque de Hitler », écrit-il après la guerre, « avec toute son horreur et tous ses dangers, créa pour les artistes actifs des complications et des embarras perpétuels, mais leur permit aussi de se concentrer exclusivement sur l'essentiel. (...) La contrainte pouvait aussi, *a contrario*,

¹³⁸² Pour Günter Feist, ce sont Sonja et Vinicio Salati qui ont attiré l'attention d'Albert Merckling sur les œuvres de Hans Grundig. Günter Feist, *op. cit.*, 1979, p.61.

¹³⁸³ „... ist die Unabhängigkeit in gewisser Weise größer geworden.“; Baumeister à Rasch le 20 juin 1942. Cité par Brigitte Lohkamp, *Ibid.*, p.224.

¹³⁸⁴ „Sind die Gründe klar, warum diese furchtbare Zeit sich so günstig auf meine private Malerei bis jetzt auswirkt?“; Lettre de Willi Baumeister à Heinz Rasch du 20 juin 1942, citée in: Günter Aust, *op. cit.*, p.23.

¹³⁸⁵ „Ort der Regeneration“; Werner Haftmann, *Verfemte Kunst : Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, p.300.

conférer une clarté d'autant plus grande à la chose artistique. »¹³⁸⁶ Le désir de s'affranchir du public et des mondes de l'art¹³⁸⁷ est un rêve partagé par bien des artistes de l'avant-garde. En 1905, Emil Nolde écrivait à sa femme Ada :

« Ce matin, je me suis dit : comme ce serait bien, s'il n'était pas nécessaire d'exposer ou de vendre (...). Dans la plus grande des pièces, nous pourrions installer une sorte de galerie d'art, y accrocher nous-mêmes mes tableaux et, au fil des années, n'initier que quelques amateurs à cet art, en excluant tous ceux qui ne le comprennent pas. Je pourrais continuer à travailler au calme jusqu'à atteindre la perfection, si tant est qu'elle soit atteignable, observer tout ce qui se passe dans le monde de l'art en me gardant du marché et en maintenant aussi mes œuvres le plus possible à distance. Viendrait alors le jour où l'art ne nous procurerait pas seulement des joies éphémères mais un bonheur continu. Mais tout cela n'est qu'un rêve, un château en Espagne. »¹³⁸⁸

La réalité allait pourtant le rattraper et le 2 décembre 1941, alors que le régime nazi venait de lui interdire de peindre, il avouait : « Je vis en compagnie de mon art, dans l'incapacité de vendre quoi que soit. C'est une situation certes inconfortable mais aussi merveilleuse, que je souhaiterais vivre toute ma vie si cela était possible. »¹³⁸⁹ Au cœur même du totalitarisme, les peintres s'accommodaient d'une nouvelle et imprévisible liberté. Karl Hofer, s'il ne pouvait plus exposer, n'en conservait pas moins des acheteurs réguliers, et affirmait sentir en lui une « énergie effrénée de créer », rapportant qu'il « n'avait encore jamais tant et si bien travaillé »¹³⁹⁰.

¹³⁸⁶ „Die Hitler-Zeit mit allem Grauensvollem und allen Gefährten brachte für den tätigen Künstler immerwährende Verhinderungen und Stauungen, aber auch eine Konzentration auf das allein Wesentliche. (...) Jedoch konnte diese Kompression andererseits eine um so größere Klarheit über das künstlerische Tun geben.“; Cité in: *Ibid*, p.302.

¹³⁸⁷ Entendus ici selon la définition donnée par Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

¹³⁸⁸ Cité et traduit in *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Montpellier, Musée Fabre, 2008-2009, p.28.

¹³⁸⁹ *Ibid*.

¹³⁹⁰ „unbändige Energie zu schaffen“; „noch nie so viel und so gut gearbeitet hätte“; cité par Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.252.

④ Le devenir de l'émigration intérieure : une forme de Resistenz

Si, dans les années 1970 et 1980, on s'intéresse à la question de la résistance, on n'abandonne pas pour autant l'idée d'une émigration intérieure. Au contraire, comme le montre l'analyse de Martin Broszat, on l'inclut même dans une typologie des différentes attitudes de résistance. Pourtant, en 1961, Franz Schonauer avait décrit l'émigration intérieure comme un mythe qu'il fallait détruire. Il condamnait la confusion opérée entre l'émigration intérieure et la résistance antifasciste, et reprochait aux écrivains « la fuite dans l'intériorité ». Trois ans plus tard, en 1964, Hans Platschek, peintre et critique d'art, reprochait à Ernst Wilhelm Nay, artiste vedette depuis la fin de la guerre, son attitude sous le nazisme. Comme Schonauer avant lui, il blâmait le retranchement des artistes dans l'intériorité, leur position apolitique. Il affirmait que, malgré eux, ces artistes avaient véhiculé l'idéologie nazie.¹³⁹¹ En 1971, encore, Walter A. Berendsohn jugeait la notion d'émigration intérieure suspecte et l'accusait de recouvrir un fossé qui devait rester infranchissable entre les émigrés et ceux qui étaient restés¹³⁹².

Mais, dès les années 1980, avec la libéralisation de la Gauche et la fin de la grande époque contestataire, l'expression refait florès. En 1984 à Bonn, capitale fédérale, est organisée l'exposition *Abstrakte Maler der inneren Emigration (Les peintres abstraits de l'émigration intérieure)*. Helmut Kohl lui-même prononce le discours d'inauguration. On y retrouve les déclarations habituelles sur l'interdiction de travailler qui aurait touché tous les artistes modernes et, en premier lieu, les abstraits. « Les artistes reçurent l'interdiction d'exposer, l'interdiction de travailler. », déclare-t-il. « Des œuvres d'art furent bannies des collections publiques, saisies, spoliées, vendues à l'étranger, brûlées : un iconoclasme à nul autre pareil. Beaucoup des meilleurs artistes qui menaient une résistance avec et à l'intérieur même de leur art furent contraints de s'exiler. Mais beaucoup restèrent aussi, durent rester et continuèrent de travailler, cachés, soumis à une grande pression psychique et physique, diffamés à cause de leur langage artistique et mis au ban, méconnus et oubliés. Je considère cela comme un devoir de rendre

¹³⁹¹ Hans Platschek, « Nay Scheiben : Ein repräsentativer deutscher Maler genauer betrachtet », *Die Zeit*, 1964, n°36. Consultable en ligne : <http://www.zeit.de/1964/36/Navs-Scheiben>

¹³⁹² Cité par Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.32.

hommage aux mérites de ces artistes et de cet art. »¹³⁹³ On peine à nommer qui sont ces *nombreux* artistes résistants qui durent s'exiler. Si l'on peut penser à John Heartfield, George Grosz ou Oskar Kokoschka, encore que pour ce dernier le terme de résistance paraît quelque peu exagéré, il semble évident que l'adverbe "beaucoup" relève davantage de l'effet de rhétorique que du fait historique. Ainsi, si le temps passe, les discours demeurent les mêmes.

Dans les nombreuses monographies qui paraissent à cette époque, consacrées à des artistes comme Ernst Barlach, Hermann Blumenthal, Conrad Felixmüller, Karl Hofer, Käthe Kollwitz, Franz Lenk, Ernst Wilhelm Nay, Max Pechstein, ou encore Oskar Schlemmer, on ne manque pas de décrire ces derniers comme des émigrés de l'intérieur. En 1983, Anita et Wolf Hüttlregrettent, dans leur monographie sur le peintre Will Küpper, que l'œuvre de l'artiste ait sombré dans la « léthargie de l'émigration intérieure »¹³⁹⁴. En 1986, dans le catalogue de l'exposition *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition*, Andreas Vowinkel affirme que la plupart des artistes « allèrent (...) dans l'émigration intérieure »¹³⁹⁵. Enfin, dans sa thèse, publiée en 1989, sur l'œuvre du sculpteur Ewald Mataré, Sabine Maja-Schilling prétend que ce dernier se trouvait durant le Troisième Reich dans une émigration intérieure, le tenant éloigné de toute activité politique.¹³⁹⁶

Après avoir été un objet hautement polémique, l'émigration intérieure devient ainsi une expression commode et courante, permettant d'associer, sous le même étendard, tous ces artistes que l'histoire de l'art a nommés modernes, et de laisser de côté toute question quant à leur attitude ou aux commandes qu'ils auraient pu recevoir de l'Etat nazi. Pour Helmut Kohl qui représente, par

¹³⁹³ „Künstler bekamen Ausstellungsverbot, erhielten Berufsverbot. Kunstwerke wurden aus öffentlichen Sammlungen verbannt, wurden beschlagnahmt, enteignet, ins Ausland verkauft, vernichtet, verbrannt : ein Bildersturm ohnegleichen. Viele der besten Künstler, die mit und ihrer Kunst Widerstand leisteten, mußten ins Exil. Viele aber blieben Auch, mußten bleiben und haben unter großen psychischen und physischen Druck, in ihrer Kunstäußerung diffamiert und verfemt, verkannt und vergessen, im Verbogenen weiterarbeitet. Ich sehe es als seine Verpflichtung an, das Verdienst dieser Künstler und dieser Kunst zu würdigen.“ ; cité in : Werner Haftmann, *Verfemte Kunst : Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986, non pag.

¹³⁹⁴ „Lethargie der "inneren Emigration"“ ; Anita et Wolf Hüttl, *op. cit.*, p.8.

¹³⁹⁵ „... gingen (...) in die innere Emigration“ ; Andreas Vowinkel, « Deutsche Kunst 1900 bis 1945. Voraussetzungen und Entwicklungen. Eine Allgemeine Einführung », *1900-1945: Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition*, cat. expo., Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1986, p.58.

¹³⁹⁶ Sabine Maja-Schilling, *Ewald Mataré: Das freie bildhauerische Werk. Eine Einordnung in die zeitgenössische Plastik*, Cologne, Wienand, 1989, p. 30-31.

sa position de chancelier, la voix de l'Allemagne de l'Ouest, tous ces artistes avaient reçu l'interdiction d'exposer, tous avaient souffert. Dans l'ouvrage dirigé par Erich Steingraber en 1979, consacré à *L'art allemand des années 20 et 30 (Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre)*, le destin des artistes restés en Allemagne était même décrit comme plus dur que celui des exilés. L'émigration intérieure, quant à elle, bénéficiait de la définition la plus large : elle « allait de la résistance active à la retraite silencieuse, en passant par le refus passif. »¹³⁹⁷ Quant à l'art abstrait, particulièrement mis à l'honneur, il ne pouvait souffrir d'aucune comparaison stylistique avec les formes de l'art officiel de l'Etat nazi. Comme auparavant, ce sont les œuvres, et non le parcours des artistes qui, seules, sont retenues comme critère pour juger de la compromission des créateurs avec le régime nazi. Dans ces publications, les faits biographiques sont ainsi souvent laissés de côté. Seule la modernité des œuvres est garante de la moralité de l'artiste.

Preuve de la popularité de l'idée d'émigration intérieure, on en vient à parler d'une émigration "extérieure", sans crainte du pléonasme, pour qualifier l'exil des créateurs à partir de 1933. C'est dans le catalogue de l'exposition de 1977, *Die Dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, que l'on trouve pour la première fois cette tautologie¹³⁹⁸. Werner Haftmann en fait même le titre de son ouvrage-monument publié en 1986 : *Verfemte Kunst : Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus* (L'art proscrit : les artistes de l'émigration intérieure et extérieure à l'époque du national-socialisme). Qu'ils fussent restés en Allemagne ou se fussent exilés, les artistes proscrits étaient tous des émigrés. L'auteur considère encore l'ensemble de ces créateurs, expressionnistes, réalistes ou abstraits, uniformément comme des résistants et des martyrs. De fait, dans ces nombreux ouvrages, l'émigration intérieure est immanquablement synonyme d'antifascisme.¹³⁹⁹ C'est avec une emphase incontestable et une véracité parfois douteuse que Werner Haftmann décrit le destin de ses compatriotes et compagnons d'infortune. Document subjectif ou livre de souvenirs, l'ouvrage de Werner Haftmann ne doit en aucun cas être considéré comme une étude

¹³⁹⁷ Brigitte Lohkamp, « Malerei », *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979, p.222.

¹³⁹⁸ Paul Vogt, « Nachexpressionismus », *Die dreissiger Jahre, Schauplatz Deutschland*, cat. expo., Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977, p.11.

¹³⁹⁹ Ainsi, dans l'ouvrage déjà cité consacré à Will Küpper, on évoque sans ambages l'attitude antifasciste de l'artiste, alors que rien dans sa biographie ne le laisse accroire. Anita et Wolf Hüttl, *loc. cit.*

objective des conditions de vie et de travail des artistes sous le Troisième Reich, tout historien de l'art qu'il ait pu être.

Quand le terme émigration intérieure n'apparaît pas directement dans le texte de l'ouvrage, les auteurs insistent généralement sur l'intériorité de l'artiste qui devient la source principale d'inspiration de ses œuvres et le lieu de son refuge hors de la tourmente. Il y a un *topos* des discours sur l'art de la période 1933-1945. En 1983, pour l'exposition *Skulptur und Macht (La sculpture et le pouvoir)* à Berlin, les sculpteurs qui ont travaillé sous le nazisme sont classés en deux catégories : ceux qui ont reçu des commandes de l'Etat et les autres. Ces derniers sont décrits comme repliés sur leur intériorité¹⁴⁰⁰. D'ailleurs, Ralf Schnell qui rédigea en 1976 une thèse sur *L'émigration intérieure littéraire de 1933 à 1945 (Literarische Innere Emigration : 1933-1945)*¹⁴⁰¹, voit dans l'ouvrage qu'il consacre aux *Artistes contre Hitler (Künstler gegen Hitler)* en 1984 l'émigration intérieure comme « l'émigration dans le monde intérieur et l'intériorité face à un monde extérieur politique et culturel menaçant »¹⁴⁰².

En 1972, Reinhold Grimm avait invité à considérer l'émigration intérieure sous un angle psychologique et social. Plaidant pour l'émigration intérieure comme « forme de vie »¹⁴⁰³, il liait cette dernière à la longue tradition germanique de l'intériorité et de l'introspection dont il voyait la source chez Martin Luther et son interprétation de *L'Épître aux Romains*. Celle-ci tiendrait lieu de fondement idéologique à l'émigration intérieure, la théologie luthérienne ne reconnaissant aucun droit de résistance. Dans une conférence donnée le 29 mai 1945, trois semaines après la capitulation sans conditions de l'armée allemande, à la Library of Congress à Washington, Thomas Mann analysait déjà l'échec de la nation allemande comme une conséquence du dualisme entre la liberté spirituelle et intérieure, et la soumission politique qu'il attribuait à la Réforme de Martin Luther.¹⁴⁰⁴ Néanmoins, on avait aussi

¹⁴⁰⁰ *Skulptur und Macht: figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre*, cat. expo., Berlin-Ouest, Akademie der Künste, [Berlin BRD], Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1983-1984.

¹⁴⁰¹ Ralf Schnell, *Literarische Innere Emigration: 1933-1945*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1976.

¹⁴⁰² Gerhard Schoenberger, *et al.*, *Künstler gegen Hitler: Verfolgung, Exil, Widerstand*, Bonn, Inter Nationes, 1984, p.19.

¹⁴⁰³ Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.46.

¹⁴⁰⁴ On peut, de fait, lire dans le *Cours sur l'épître aux Romains* : « Et, contrairement à l'opinion juive, il [Saint Paul] enseigne qu'il faut se soumettre aux méchants eux-mêmes et aux infidèles. C'est ce que dit aussi Pierre, II : "Soyez soumis à toute institution humaine, que ce soit au roi, en sa qualité de souverain, ou aux gouverneurs délégués par lui... Car telle est la volonté de Dieu." Ceux qui détiennent le pouvoir peuvent être des méchants et des incroyants, l'institution et leur

assimilé à l'époque nazie la révolution hitlérienne à la Réforme luthérienne. Pour Peter-Klaus Schuster qui écrit en 1986 sur l'art abstrait réalisé clandestinement dans l'Allemagne nazie, l'émigration intérieure est aussi une affaire spécifiquement allemande. Il y voit la prééminence du spirituel, considérée comme une constante de l'art allemand de Kandinsky à Baselitz.¹⁴⁰⁵ Il écrit : « Ce désir d'une pureté et vérité de l'art plus hautes, loin de la trivialité, de la laideur et du ridicule politique de la vie, est certainement une caractéristique de l'art moderne allemand qui a favorisé la situation d'exception que constitue l'émigration intérieure. »¹⁴⁰⁶ Il lui semble donc que les artistes avaient trouvé la force de résister par cette conception quasi religieuse de l'art, devenue un moyen de spiritualiser la vie et d'en surmonter les difficultés. L'artiste se transforme en un élu qui poursuit son occupation supérieure, à l'écart de la foule. Willi Baumeister en est l'incarnation. Il aspirait à un art autocentré, destiné à personne, qui serait l'expression de la liberté absolue. Cet art au service de l'art et ce culte de l'artiste sont pour Schuster symptomatiques de l'art allemand. Depuis Hölderlin, Runge et Caspar David Friedrich, l'artiste se sentait en Allemagne comme étranger. L'intériorité allemande et l'émigration intérieure apparaissent comme les deux faces d'une même fuite hors du monde dans la spiritualité.¹⁴⁰⁷ En 1999, Eckhart Gillen émet une nouvelle hypothèse et voit quant à lui le repli des artistes dans l'émigration intérieure comme une conséquence de la Première Guerre mondiale et des difficultés qu'au terme de celle-ci les soldats avaient rencontrées pour se réintégrer dans la vie quotidienne. Pour eux et pour ceux qui, absents du front, avaient vu leurs espoirs d'une révolution et d'un changement radical de la société avortés, toute illusion avait disparu ; seul

pouvoir n'en sont pas moins bons et proviennent de Dieu. » ; Martin Luther, « Cours sur l'épître aux Romains », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, vol.1, p.4. (Bibliothèque de la Pléiade) Luther, toutefois, envisageait une résistance dans le cas d'une guerre injuste. (Martin Luther, « De l'autorité temporelle et dans quelle mesure on lui doit obéissance », *Luther et l'autorité temporelle*, traduction et notes par Joël Lefebvre, Paris, Aubier, 1973, p.165.

¹⁴⁰⁵ Peter-Klaus Schuster, „Kunst für keinen – Zur inneren Emigration der deutschen Moderne“, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Prestel-Verlag, 1986, p.457.

¹⁴⁰⁶ „Dieser Wunsch nach einer höheren Reinheit und Wahrheit der Kunst, jenseits von Trivialität, Häßlichkeit und auch politischen Blamagen des Lebens, ist gewiß ein Kennzeichen der deutschen Moderne, das die Ausnahmesituation der Inneren Emigration entscheidend befördert hat.“; *Ibid.*

¹⁴⁰⁷ Gérard Imhoff oppose le militant comme Sophie Scholl, tourné vers le combat extérieur, à l'émigrant intérieur, replié sur lui-même. Gérard Imhoff, *Jochen Klepper : Contribution à l'étude de l'Émigration intérieure*, Berne/Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1982, p.252.

demeurait le sentiment d'aliénation, d'étrangeté face à la réalité de l'Allemagne contemporaine¹⁴⁰⁸.

Toutefois, cette idée d'une intériorité spécifiquement allemande, qui devait d'ailleurs beaucoup à l'idéologie nationale-socialiste, avait aussi servi après la guerre à des tentatives d'autojustification menées par des artistes qui s'étaient plus ou moins compromis sous le régime nazi. Fidèles à la théorie spéculative de l'art héritée du Romantisme, ces discours défendaient l'idée d'une stricte séparation entre la sphère de l'art et de l'esprit, et celle du politique. L'exemple le plus patent est celui de Gottfried Benn. Ce célèbre écrivain expressionniste, qui fut un temps le chantre du nazisme, avait intitulé explicitement son autobiographie publiée en 1950, *Double vie*. Il y prétendait, pour justifier ses égarements passés que, n'ayant aucune accointance avec la sphère politique, il n'avait vu alors aucune raison de quitter Berlin¹⁴⁰⁹, comme le diront nombre d'artistes et d'intellectuels restés en Allemagne. Benn ne considérait pas comme solidaire la clairvoyance quant aux atrocités du régime, et la protestation contre celles-ci. « On est, naturellement, tenté de dire que cette vérité qu'on sait devrait être connue ; que celui qui pense, qui voit les choses comme je viens de les exposer, devrait intervenir, crier halte, appeler à la révolution ou se faire fusiller. Je ne suis pas de cet avis. Il n'y a pas en cette matière de preuve universellement valable »¹⁴¹⁰, pouvait-il ainsi écrire. Néanmoins, le poète, dégrisé devant la bêtise d'une société régie par le national-socialisme et les attaques dont il ne tarda pas à faire l'objet, s'engagea en 1935 comme médecin dans l'armée. Il confiait : « Je voulais quitter Berlin et couper tous les liens que me créait ma situation littéraire. »¹⁴¹¹ Dans une moindre mesure, Ernst Wilhelm Nay arguait également en 1958 de sa naïveté en matière politique. Il affirmait : « (...) Beaucoup de choses m'ont tout simplement échappé, cela ne parvenait pas jusqu'à mes oreilles, jusqu'à mon âme. (...) Dépourvu d'ambitions, je tentais de traverser

¹⁴⁰⁸ Eckhart Gillen, „Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen "Ballungen" und klassizistischer Ordnung“, *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.15.

¹⁴⁰⁹ Gottfried Benn, *Double vie*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Les Editions de Minuit, 1954, p.72.

¹⁴¹⁰ *Ibid*, p.142-143.

¹⁴¹¹ *Ibid*.

ces années avec une certaine distance (...) Je ne comprenais vraiment rien au politique ni aux événements liés à la guerre. »¹⁴¹²

C'est pourtant cette conception de la création artistique qui constitue, en même temps qu'elle veut la défendre, une cible facile pour les détracteurs de l'émigration intérieure. Ainsi, l'historien d'art français Jean-Loup Korzilius, auteur d'une thèse sur l'art abstrait allemand entre 1933 et 1955, avoue en 1990 préférer au terme d'émigration intérieure, emprunté à la critique littéraire, la formule de Werner Haftmann « l'art de la proscription » (*Kunst der Verfemung*) qui, selon lui, décrit bien mieux la réalité. Il affirme que l'expression "émigration intérieure" « sous-entendait un repli sur soi qui aurait fait de la création artistique un acte absolument indépendant du contexte historique. »¹⁴¹³ Il faut dire que rien n'est plus ambigu et ne possède de frontières plus floues que l'histoire de l'émigration intérieure¹⁴¹⁴. Une preuve flagrante en est que Thomas Mann dont on ne peut oublier la virulence en 1945, avait mis très longtemps à se considérer comme un exilé, et avait continué dans les premières années du régime à publier ses livres en Allemagne, mêlant ses ouvrages à ceux-là même qu'il accusera de sentir « le sang et la honte »¹⁴¹⁵.

Toutefois, les critiques et interprétations que nous avons citées se heurtent toutes aux mêmes obstacles : à la détermination de l'émigration intérieure selon des frontières et des particularités nationales, et à la méconnaissance de son histoire et de son terrain. Quand Jean-Loup Korzilius accuse l'émigration intérieure de faire de la création un acte coupé de son contexte, il ignore la généalogie de l'expression qui désigne, au contraire, un phénomène

¹⁴¹² « *Ich habe nur vieles einfach nicht begriffen, es gelangte nicht zu meinen Ohren, nicht in meine Seele. (...) Ehrgeizlos versuchte ich mit einem gewissen Anstand, diese Jahre zu durchleben. (...) Vom Politischen und Kriegsgeschehen verstand ich wirklich nichts.* » ; cité d'après *Retrospektive E. W. Nay*, cat. expo., Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle, Bâle, Kunsthalle, Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1990-1991, p.31.

¹⁴¹³ Jean-Loup Korzilius, « Peindre abstrait sous le nazisme », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°32, été 1990, p.89.

¹⁴¹⁴ Ainsi que l'assure Reinhold Grimm, le paradoxe est l'un des traits essentiels de l'émigration intérieure (Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.65). De fait, malgré toute la pression étatique, les mesures drastiques pour soumettre les arts et les lettres, rien n'est plus complexe et insaisissable que les attitudes des artistes face à la politique nazie, de même que celles des détenteurs du pouvoir face à l'art. Ainsi, pendant les premières années du régime, on peut noter une grande confusion au sein de la politique culturelle qui s'exprime par exemple dans le grand débat sur l'expressionnisme, opposant Joseph Goebbels à Alfred Rosenberg, et plus tard même, par la présence d'artistes à un endroit, alors même qu'il leur était interdit d'exposer dans un autre.

¹⁴¹⁵ Thomas Mann, « Pourquoi je ne rentre pas en Allemagne », *Etre écrivain allemand à notre époque*, traduit de l'allemand par Denise Daun, Paris, Gallimard, 1996, p.319.

typiquement historique, comme le révèle son utilisation fréquente dans les livres d'histoire pour décrire certaines attitudes d'opposition ou de refus lors des nombreuses périodes de bouleversements qui jalonnent l'ère moderne et contemporaine. Définie comme « éloignement intérieur vis-à-vis des débats liés aux événements économiques, politiques, religieux, etc. du moment, comme expression d'une opposition »¹⁴¹⁶, l'émigration intérieure se signale aussi comme un refus de la « réalité ingrate du monde »¹⁴¹⁷ et son emploi est encore une fois transnational. Dans sa *Sociologie de l'Algérie*, c'est ainsi que Pierre Bourdieu définissait l'attitude du Bédouin¹⁴¹⁸.

Loin d'être un territoire national et délimité comme ses contempteurs veulent le percevoir, le siège de l'émigration intérieure nous apparaît bien plutôt comme un lieu de liberté absolue et inaliénable au cœur de la dictature : l'œuvre d'art. Preuve en est la déclaration d'Otto Dix qui dira, après la guerre, « J'ai peint des paysages. C'était quand même une émigration »¹⁴¹⁹, désignant le tableau comme le terrain de son émigration. Qu'elle ait été un lieu de fuite par ses sujets anodins, paysages, natures mortes et portraits qui se multipliaient à cette époque, ou de dénonciation virulente de la dictature, à travers l'allégorie, l'œuvre d'art semble avoir constitué une dernière échappatoire à la volonté du régime totalitaire de rendre impossible tout refuge privé. L'œuvre d'art resta, au cœur de la barbarie, un espace où décharger des pulsions inconscientes, individuelles et collectives, d'onirisme, d'expression politique, un lieu de beauté et de liberté. Alors que la domination totale ne tolérait de libre initiative dans aucun domaine de l'existence,¹⁴²⁰ créer un art autonome et insoumis était fatalement une forme de révolte, fût-elle imperceptible. L'émigration intérieure, ainsi que ses nombreuses occurrences tendent à le démontrer, réunirait l'ensemble de ces œuvres d'art qui ne firent aucune concession aux principes esthétiques nazis, et ce quelles que fussent la position, les relations ou la compromission de leurs auteurs.

¹⁴¹⁶ „innerliche Abkehr von den Auseinandersetzungen mit den aktuellen wirtschaftlichen, politischen, religiösen u. ä. Vorgängen als Ausdruck der Opposition“ ; définition donnée par le dictionnaire *Duden*.

¹⁴¹⁷ Pierre Bourdieu, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF (coll. Que sais-je ?), 1958, p.85.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*

¹⁴¹⁹ Traduit et cité par Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p.149.

¹⁴²⁰ Hannah Arendt, *Le Système totalitaire : Les origines du Totalitarisme* [1951], Paris, Seuil (Nouvelle édition), 2002, p.89-90.

C. De l'hommage collectif aux réhabilitations individuelles

Jusqu'à présent, la vie des artistes "dégénérés" sous le Troisième Reich n'avait été observée que sous le seul angle du martyr. Dans un ouvrage consacré à l'art allemand des années 1930 et 1940 (*Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*) publié en 1979, Brigitte Lohkamp propose d'observer « l'art et les destins des artistes sous le national-socialisme »¹⁴²¹. Par la suite, au cours des années 1980, sous l'impulsion de l'*Alltagsgeschichte* (l'histoire du quotidien)¹⁴²², on s'intéresse toujours plus aux destins individuels des artistes, à leurs parcours et leur vie matérielle durant les douze années de l'oppression. Les monographies consacrées aux grands modernes et aux artistes de la République de Weimar pullulent. Si le nombre d'expositions de ces œuvres reste sensiblement le même, à partir de la fin des années 1970 le nombre de monographies consacrées à Otto Dix, par exemple, croît de manière spectaculaire par rapport aux deux décennies précédentes. Quand auparavant le nom de Franz Radziwill apparaissait presque exclusivement dans des textes consacrés à la Nouvelle Objectivité ou le cas échéant à Otto Dix, il bénéficie maintenant d'une attention exclusive : trois monographies, une dizaine d'expositions personnelles et pas moins du double d'articles lui sont consacrés.

① *Essai de typologie*

On sait combien l'histoire de l'art est attachée à la classification selon des mouvements, des tendances, à l'établissement d'un ordre, d'une hiérarchie¹⁴²³.

¹⁴²¹ Brigitte Lohkamp, „Kunst und Künstlerschicksale unter dem Nationalsozialismus“, *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979, p.218-231.

¹⁴²² Initié par Alf Luedtke et Hans Medick, ce courant historiographique qui emprunte à la micro-histoire ses méthodes, s'intéresse aux expériences quotidiennes et banales de gens ordinaires dans une société donnée. C'est une histoire d' "en bas", centrée avant tout sur les oubliés de l'histoire. A cela s'ajoute en Allemagne un réel engouement pour l'histoire. Sur ce sujet, voir: Etienne François, « L'Allemagne fédérale se penche sur son passé », *Vingtième siècle*, n°7, juillet-septembre 1985, p.151-164.

¹⁴²³ Eric Darragon, « Histoire de l'art et historiens de l'art », *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage Editions, 2011, p.144.

Malgré l'hétérogénéité de réactions, on peut ainsi esquisser une sorte de typologie des attitudes des artistes modernes face à la dictature hitlérienne.

1.1 Partir

1.1.1 Une position radicale

C'est dès avant la nomination du Führer au poste de chancelier du Reich allemand que George Grosz s'exila aux États-Unis, invité par l'*Art Students League* de New York. « Il sa[va]it », comme l'écrit Catherine Wermester, « qu'en Europe tout é[ta]it déjà joué, que le front des artistes contre le fascisme y échouera[it] à infléchir le cours de l'histoire. »¹⁴²⁴ Grosz, méprisant ses collègues allemands et leur sentiment de supériorité qu'il jugeait ridicule, voulait s'adapter au plus vite et devenir américain.¹⁴²⁵ Devant les attaques répétées auxquelles devait faire face le Bauhaus depuis 1932, lesquelles se soldèrent par la fermeture de l'école en juillet 1933, Vassily Kandinsky et Paul Klee prirent immédiatement le chemin de l'exil, à Paris pour le premier, à Berne pour le second. Pour les artistes abstraits, totalement intégrés dans le courant de l'art international, qui plus est, dans le cas de Kandinsky et Klee, des migrants, le départ était relativement aisé. Ce n'était pas le cas des peintres expressionnistes et, encore moins de ceux de la Nouvelle Objectivité, ainsi que nous l'avons évoqué plus haut.

1.1.2 De l'espoir à la désillusion

D'autres, au Bauhaus, crurent entrevoir dans le nouveau régime nazi l'opportunité pour l'art moderne d'accéder au rang d'art officiel. Dans une lettre écrite en 1933 à Willi Baumeister, Vassily Kandinsky évoquait l'Union de combat pour la culture allemande que voulait rejoindre une grande partie des jeunes étudiants du Bauhaus. Pour cela, « on ne p[ouvai]t que les saluer »¹⁴²⁶, affirmait le grand maître de l'abstraction. En 1934, un autre ancien professeur

¹⁴²⁴ Catherine Wermester, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, Editions Allia, 2008, p.65.

¹⁴²⁵ Sur la période américaine de Grosz, le lecteur pourra se référer aux pages très intéressantes que Catherine Wermester consacre au sujet : *Ibid*, p.65-75.

¹⁴²⁶ „Eine ganze Anzahl unsrer Bauhaus-Jugend will es machen und es kann nur begrüsst werden.“ Lettre de Wassily Kandinsky à Willi Baumeister datée du 23 avril 1933, reproduite in : *Kunst in Deutschland 1898-1973*, cat. expo., Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1973, non paginé, voir année 1933.

du Bauhaus, Oskar Schlemmer, participait au concours organisé par le Ministère de la propagande pour la rénovation de la salle de conférence du *Deutsches Museum* de Munich¹⁴²⁷. Grande fut sa déception de ne pas avoir été retenu alors qu'il était, disait-il, le seul candidat à avoir tenté de peindre la *Volksgemeinschaft*¹⁴²⁸ chère aux nazis¹⁴²⁹. Walter Gropius et Mies van der Rohe entretinrent jusqu'en 1937, l'illusion que le Troisième Reich, cette force politique de rupture, accueillerait favorablement les réalisations de l'architecture moderne¹⁴³⁰. En 1933 et 1934, Gropius qui fut le fondateur et le directeur du Bauhaus de 1919 à 1928, participa au concours pour la conception de la *Reichsbank* à Berlin, tout comme Mies van der Rohe, le troisième directeur de l'école, et à celui pour un prototype de la Maison des Travailleurs. Il collabora aussi à la conception de l'exposition de propagande *Deutsches Volk - deutsche Arbeit* et demanda son adhésion à la Chambre de la culture du Reich. Mies van der Rohe accepta de concourir à la conception du pavillon allemand pour l'Exposition internationale de Bruxelles en 1935. Il œuvra dans plusieurs organismes officiels et, en 1934, il avait signé l'appel en faveur de Hitler. Les visées démocratiques n'avaient de toute façon jamais été au cœur de la pensée ni de l'œuvre des Kandinsky, Schlemmer, Gropius et Mies van der Rohe. Aussi l'aspect antidémocratique de la dictature nazie ne pouvait-il les rebuter. Rapidement toutefois, il leur fallut constater que ce que le Futurisme avait gagné avec l'Italie fasciste, ils ne l'obtiendraient pas dans l'Allemagne de Hitler. En 1934, Gropius partit en Angleterre et, en 1937, alors que la politique artistique nazie à l'encontre de l'art moderne s'était définitivement affirmée, il s'envola pour les États-Unis. Un an plus tard, c'était au tour de Mies van der Rohe. D'une certaine manière, Max Beckmann est aussi à compter parmi ceux qui espérèrent que la situation leur demeurerait favorable, ou du moins qu'elle ne tournerait pas à leur désavantage. Dans son discours prononcé à Londres en 1938, alors que l'on attendait de l'artiste une déclaration sur le national-socialisme, et même sa condamnation, il se contenta d'affirmer, fidèle à la théorie spéculative de l'art, la supériorité du monde de l'esprit sur « la réalité

¹⁴²⁷ Otto Karl Werckmeister, « Moderne Kunst, totalitäre Politik: Pawel Filonow, Oskar Schlemmer », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.217.

¹⁴²⁸ Il faut entendre par là la communauté « mystique » du peuple et de la nation, du sang et du sol, de la race et de la patrie.

¹⁴²⁹ Cité in : Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997, p.55.

¹⁴³⁰ Sur les rapports du Bauhaus avec le national-socialisme, le lecteur pourra se reporter à l'ouvrage de Jean Clair, *Ibid*, p.54-57.

politique »¹⁴³¹. Cela explique peut-être aussi que, lorsqu'en 1937 il apparut à Beckmann que rester en Allemagne lui était désormais impossible, il partit sans regret. « Fini Francfort. Fini l'Allemagne (...) On peut peindre correctement et exposer ailleurs, et il arrive même que l'on puisse vendre ses tableaux... »¹⁴³² déclara-t-il la même année à Erika et Klaus Mann qui le rencontrèrent dans une rue d'Amsterdam. Pour celui qui désirait plus que tout devenir un peintre de renommée internationale et qui avait déjà beaucoup œuvré en ce sens, quitter l'Allemagne n'était pas un crève-cœur.

1.2 Rester

1.2.1 S'intégrer ?

Beaucoup, parmi ceux qui n'avaient pas pu ou voulu quitter l'Allemagne, tentèrent de s'adapter à la situation. Quelques-uns qui eurent la chance de ne pas être importunés purent poursuivre leur activité d'enseignant. Ces artistes à la réputation moins sulfureuse qu'un Dix ou un Kokoschka, purent ainsi passer entre les mailles du filet et bénéficier de la nébulosité de la politique artistique nazie dont nous avons déjà pu parler. Ce fut par exemple le cas de l'ambigu Walter Dexel. Cet historien de l'art de formation était depuis 1928 Maître de conférences à l'Ecole des arts industriels de Magdeburg (*Kunstgewerbe- und Handwerkerschule*), en charge de l'illustration graphique et de l'histoire culturelle. Il conserva son poste jusqu'en 1936, année durant laquelle il fut nommé Professeur à l'Ecole nationale supérieure de formation des enseignants en art (*Staatliche Hochschule für Kunsterzieher*) à Berlin-Schöneberg, où il occupa de nombreuses fonctions. Les archives du NSDAP enregistrent son adhésion au 1^{er} mai 1933, date qu'il partage avec le prestigieux Martin Heidegger. Depuis le 30 janvier 1933, les adhésions au parti de Hitler se multipliaient. Si avant cette date on dénombrait 44 000 fonctionnaires et 13 000 enseignants encartés, dans les mois qui suivirent l'accession de Hitler au pouvoir, 179 000 fonctionnaires et 71 000 enseignants

¹⁴³¹ Max Beckmann, *Ecrits*, traduit de l'allemand par Thomas de Kayer, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2002, p.215.

¹⁴³² Erika et Klaus Mann, *Fuir pour vivre: la culture allemande en exil*, traduit de l'allemand et préfacé par Dominique Miermont, Paris, Editions Autrement, 1997, p.75.

rejoignirent les rangs du NSDAP¹⁴³³. Si l'on en croit les statistiques officielles du parti publiées au 1^{er} janvier 1935, 20% des fonctionnaires et 30% des enseignants étaient membres du NSDAP dès 1933-1934, contre 12% des employés et 15% des travailleurs indépendants. Et l'on sait que la majorité des professeurs d'université se rallia au nazisme¹⁴³⁴. Il est manifeste, écrit l'historien Martin Broszat, que « les membres des administrations avaient jugé particulièrement opportun de rejoindre le NSDAP au printemps 1933. »¹⁴³⁵ Les fonctionnaires y voyaient le gage de leur protection. L'affluence fut telle que le trésorier national du parti prit la décision le 19 avril, avec effet le 1^{er} mai 1933, de ne plus procéder à de nouvelles adhésions. La date d'adhésion de Walter Dexel peut ainsi tout à la fois être le résultat de cet engouement massif des fonctionnaires et des enseignants, que le produit d'une affiliation rétroactive. De fait, si les adhésions furent suspendues, Hitler consentit à quelques entorses dans les années qui suivirent pour des personnalités importantes de la vie publique. À partir de 1937-1938, librement ou contre leur gré, des figures réputées vinrent enrichir en grand nombre les listes des membres du parti hitlérien.

La biographie de Walter Dexel témoigne d'une intense activité d'écriture et de publication tout au long de la dictature nazie¹⁴³⁶, cependant, il ne fut plus question d'exposition en Allemagne¹⁴³⁷. En 1932, il avait publié un article consacré à Hitler dans le *Berliner Tageblatt* sous le titre « L'agitateur fatigué - Hitler à la halle municipale de Magdeburg - La croyance en "la Providence" »¹⁴³⁸, et signé d'un laconique « D. ». À la même époque, entre 1930 et 1933, il avait entrepris une série de dessins à la tempera sur carton, regroupés sous le titre *Têtes (Köpfe)* [ill.207]. Usant d'un vocabulaire formel emprunté à l'abstraction et au constructivisme, restreint aux formes géométriques simples, il brossait le portrait des personnalités politiques de son époque et quelques types sociaux.

¹⁴³³ Ces chiffres et ceux cités ci-après sont extraits du livre de Martin Broszat, *L'Etat hitlérien : l'origine et l'évolution des structures du Troisième Reich*, Paris, Pluriel, 2012, p.305

¹⁴³⁴ Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Editions Complexe, 2006, p.33.

¹⁴³⁵ Martin Broszat, *loc. cit.*

¹⁴³⁶ En 1936, il s'occupa de la réédition, aux éditions berlinoises Deutsche Buchgemeinschaft, de l'ouvrage de Hans Reinhardt consacré à Holbein le Jeune. Hans Reinhardt, *Holbein*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1936. (Introduction de Walter Dexel, p.5-28)

¹⁴³⁷ Il participa néanmoins à deux expositions à l'étranger : « Art allemand et arts décoratifs allemands d'aujourd'hui » (*Deutsche Kunst und deutsches Kunstgewerbe der Gegenwart*), en 1935 exposition itinérante, Belgrade, Sofia, Athènes et Ankara, et l'exposition constructiviste de Bâle en 1937.

¹⁴³⁸ D., „Der müde Agitator – Hitler in der Magdeburger Stadthalle – Der Glaube an "die Vorsehung"“, *Berliner Tageblatt*, 27 octobre 1932.

À l'inverse d'Oskar Schlemmer qui essayait par la simplification des figures d'atteindre une image universelle de l'humanité, Walter Dexel schématisait sans sacrifier les traits individuels. Les manœuvres politiques et l'importance grandissante du NSDAP ne lui échappaient pas. Ses *Köpfe* permettaient de reconstruire l'histoire de l'Allemagne entre 1932 et 1933. Le portrait de Franz von Pappen succédait à celui de Brüning ; Hitler et Hugenberg venaient compléter la série. C'est un portrait peu flatteur que le peintre réalisa de Hitler, représenté le menton épais et lourd, les yeux peu expressifs et tombants. Il n'en subsiste qu'une photographie prise par l'artiste lui-même, l'original ayant été détruit. Malgré tout, en 1933, Walter Dexel mit fin à ses expérimentations et préféra gagner sagement les rangs du parti national-socialiste.

En 1936, il publia dans *Kunst und Volk* (L'art et le peuple), la revue de la Communauté culturelle nationale-socialiste (*NS-Kulturgemeinde*), l'ancienne Union de combat pour la culture allemande, aussi appelée « Bureau Rosenberg » (*Amt Rosenberg*), un article intitulé « Objets de luxe - Objets utilitaires »¹⁴³⁹. En 1939, c'était un livre intitulé *L'artisanat allemand : une histoire de la culture et des formes des ustensiles ménagers*¹⁴⁴⁰. Ce fut là le sujet principal des publications de ce peintre et graphiste constructiviste entre 1933 et 1945¹⁴⁴¹. Son deuxième livre, paru en 1942, était consacré à *Un artisanat inconnu, les objets en métal, verre et argile tirés de huit siècles de passé allemand*¹⁴⁴². Pour ce grand ami de Theo van Doesburg qui critiquait l'artisanat et prônait l'utilisation de la machine, le choix de ce sujet peut sembler étrange, à moins qu'il ne soit - et cela semble le plus probable - la marque de son adaptation. Toutefois, il y avait aussi là l'influence du Bauhaus des origines avec lequel Walter Dexel avait entretenu des contacts étroits¹⁴⁴³, celui qui prônait un retour à l'artisanat et l'abolition de la distinction artiste-

¹⁴³⁹ Walter Dexel, „Prunkgerät – Gebrauchsgerät“, *Kunst und Volk. Zeitschrift der NS-Kulturgemeinde*, 4ème année, n°4, avril 1936.

¹⁴⁴⁰ Walter Dexel, *Deutsches Hanswerksgut: eine Kultur- und Formgeschichte des Hausgeräts*, Berlin, Propyläen Verlag, 1939.

¹⁴⁴¹ Voir la liste des publications de l'artiste in : Ruth Wöbkemeier, Walter Vitt, *Walter Dexel (1890-1973). Werkverzeichnis : Gemälde, Hinterglasbilder, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbilder*, Heidelberg, Edition Braus, 1995, p.354.

¹⁴⁴² Walter Dexel, *Unbekanntes Handwerksgut, Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus acht Jahrhunderten deutscher Vergangenheit*, Berlin, A. Metzner, 1942.

¹⁴⁴³ Walter Dexel qui occupa de 1916 à 1928 la fonction de directeur des expositions au Kunstverein de Iena, exposa plusieurs des maîtres du Bauhaus. Gropius, Klee et Kandinsky y tinrent également des conférences. En 1921, Dexel faisait partie du recueil publié par le Bauhaus intitulé *Les artistes allemands (Deutsche Künstler)*.

artisan, ainsi que Walter Gropius l'avait proclamé en 1919 dans le manifeste de l'école.

En 1942, Walter Dexel se vit confier la mission de constituer une collection d'ustensiles domestiques, un domaine sur lequel il avait déjà beaucoup écrit. Cette collection devait constituer le fonds d'un musée des arts et métiers installé à Brunswick (*Braunschweig*), qui contiendrait uniquement des objets artisanaux ou industriels non luxueux. Pour obtenir cette affectation, l'artiste avait sûrement bénéficié de l'intervention de certaines de ses relations¹⁴⁴⁴. Quoiqu'il en soit, il instilla un peu de l'esprit avant-gardiste dans ce programme public en tous points conforme à l'idéologie officielle du "*Blut und Boden*". Il conservera la direction de ce fonds à l'Institut pour la Production Artisanale et Industrielle (*Institut für handwerkliche und industrielle Formgebung*) jusqu'en 1955. Temporairement relevé de ses fonctions de 1945 à 1946, il avait été en effet déclaré innocent par la commission de dénazification en 1949. Ainsi, il y eut aussi peu d'interruption dans la carrière de Walter Dexel en 1933 qu'en 1945. Après-guerre, il continua régulièrement à publier des textes et fut particulièrement fécond tout au long des années 1950.

Difficile de dire si c'était par opportunisme ou en signe de protestation, que Walter Dexel avait abandonné en 1933 la pratique de la peinture. Quant à Bruno Goller, ne supportant pas le vacarme de l'Allemagne nazie, il s'était retiré de la vie artistique et, en 1935, avait abandonné toute création. Il ne reprendra qu'en 1947¹⁴⁴⁵. S'il évoquait une situation similaire en se représentant en 1936 devant une toile vierge (*Autoportrait devant le chevalet vide / Selbstbildnis vor leerer Staffelei*) [ill.208], Otto Nagel n'abandonna pas pour autant la pratique. Sûrement faut-il voir dans le choix de Dexel d'arrêter toute activité artistique et de se consacrer à la promotion de l'artisanat domestique autant un choix moral que tactique. Cela lui permettait de préserver son œuvre de la tache nazie, tout en poursuivant sa carrière. De fait, les arts appliqués incarnaient une partie du projet culturel et social nazi. Dans l'Allemagne de Hitler, comme auparavant dans celle de Guillaume II, il n'y avait d'art qu'utilitaire. Cela explique en partie la condamnation des créateurs modernes, inventeurs de nouvelles formes, pour qui l'art était sa propre fin¹⁴⁴⁶. Artisanat et arts appliqués répondaient à la conception collective de l'art.

¹⁴⁴⁴ Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, 2000, p.17.

¹⁴⁴⁵ Voir *Bruno Goller. Retrospektive zum hundertsten Geburtstag*, cat. expo., Krefeld, Museen Haus Lange und Haus Esters, Winterthur, Kunstmuseum, 2001-2002.

¹⁴⁴⁶ Voir à ce sujet, Lionel Richard, *op. cit.*, 2006, p.37.

Formé par "l'âme collective", le Beau n'avait pour seul critère que la "tradition populaire". Le "génie" et le "goût" relevaient de données collectives¹⁴⁴⁷. Comme l'expliquait Goebbels à Furtwängler dans une lettre ouverte publiée le 11 avril 1933 dans le *Berliner Lokal-Anzeiger*, le seul art que le nouveau régime reconnaissait était celui dont l'inspiration jaillissait du peuple et, par-là, était compréhensible par lui¹⁴⁴⁸. Il s'agissait pour la dictature nazie d'utiliser l'esthétique de la masse pour mieux dominer cette dernière. L'artiste nouvellement défini devait servir par son travail la communauté nationale. Citoyen en aucun cas supérieur à ses congénères, il devait se soumettre aux règles qui régissaient l'ensemble de la communauté. En ce sens, les arts appliqués et l'artisanat semblaient s'accorder à l'idée presque magique que l'art devait participer à la vie quotidienne afin de la modeler, et par là modeler l'homme allemand selon des critères avant toute chose raciaux. La vie elle-même devait devenir une œuvre d'art.

Tout cela n'empêcha pas l'œuvre de Walter Dexel de figurer parmi les produits de "l'art dégénéré", ce qui avait sûrement joué en sa faveur lors de son examen par la commission de dénazification. Une de ses œuvres, *Locomotive (Lokomotive)* de 1920 avait été reproduite dans un article du *Völkischer Beobachter* consacré à l'exposition de Munich¹⁴⁴⁹. Toutefois, l'artiste avait dû avoir suffisamment d'influence pour que ses protestations réitérées aboutissent et que ses œuvres fussent retirées de la méprisable manifestation.

Ernst Fritsch qui compta parmi les artistes les plus durement touchés par la campagne de confiscation des œuvres sous l'égide de la dictature nazie¹⁴⁵⁰, occupa de 1939 à 1942 un poste d'enseignant dans une école privée de Berlin (*Kunst und Werk-Privatschule für Gestaltung*). En octobre 1944, il prit la direction des ateliers de la Klosterstraße. Ces derniers figurèrent une sorte de

¹⁴⁴⁷ *Ibid*, p.67.

¹⁴⁴⁸ „... un art qui provient du *Volkstum* dans son entier peut au bout du compte être bon et signifier quelque chose pour le peuple pour lequel il a été créé.“ („*eine Kunst, die aus dem vollen Volkstum selbst schöpft, kann am Ende gut sein und dem Volke, für das sie geschaffen wird, etwas bedeuten.*“) Goebbels répondait à la lettre que lui avait envoyée Wilhelm Furtwängler et qui sera publiée le 11 avril 1933 dans le *Vossische Zeitung*. Les deux lettres sont reproduites in : Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich : Eine Dokumentation*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1983, p.86-89 (citation p.88).

¹⁴⁴⁹ „Dokumente aus der Ausstellung "Entartete Kunst"“, *Völkischer Beobachter*, 22. 7. 1937. *Lokomotive*, une huile sur toile de 1920, avait été acquise en 1922 par le Kunstverein de Barmen, avant d'être confisquée par les nazis en 1937. Elle est aujourd'hui portée disparue.

¹⁴⁵⁰ Avec Nolde, Schwitters, Schmidt-Rottluff, Jankel Adler, Troschel, Heckel et Kallmann, il appartient aux artistes qui subirent le plus de confiscations et de destructions de leurs œuvres. Hildegard Brenner, *op. cit.*, 1980, p.170.

cas limite, sinon exceptionnel, au sein des mondes de l'art de l'Allemagne hitlérienne. Etablissement public, soumis au régime nazi, il n'en a pas moins constitué pour certains artistes un asile, une "cachette" aux yeux de tous, un lieu de création encore libre. « En dépit des temps difficiles, la maison-atelier de la Klosterstraße avait été à même de propager un sentiment de sécurité au sein d'un cercle de peintres et de sculpteurs partageant les mêmes aspirations »¹⁴⁵¹, se souvient le peintre Hermann Teuber en 1961. Vingt ans plus tôt, sa femme Elisabeth Teuber écrivait dans une lettre : « Les réunions avec des amis sont toujours réjouissantes. La terreur sous laquelle tous souffrent nous lie. Sentir cela crée une atmosphère de confiance, d'appartenance commune et un espoir que cette affreuse époque ne puisse pas durer éternellement. »¹⁴⁵² Malgré tout, parler de la communauté d'ateliers comme d'une « oasis dans l'époque nazie »¹⁴⁵³, à la suite de Herbert Tucholski, ou d'« enclave dans Berlin »¹⁴⁵⁴, selon l'expression de Werner Haftmann, semble pour le moins exagéré. Cette image qui ne va cesser de se répandre doit beaucoup aux mémoires de Herbert Tucholski publiées dans la *Weltbühne* dont il est le collaborateur depuis 1964. Publiée en Allemagne de l'Est, la revue diffusait comme il se doit l'image d'artistes résistants à laquelle devait se conformer le récit de Tucholski. Dans sa grande monographie consacrée en 1986 à *L'art proscrit* et publiée en Allemagne de l'Ouest, Werner Haftmann poursuit cette voie et dresse le portrait d'un groupe d'artistes « insubordonnés » réfugiés dans une école abandonnée¹⁴⁵⁵.

En réalité, cohabitent ici « des nazis, des demi-nazis, des nazis désillusionnés, des indifférents, des antinazis, des antifascistes, des artistes bohèmes, des artistes politisés »¹⁴⁵⁶ : une situation exceptionnelle dans un

¹⁴⁵¹ „Das Atelierhaus Klosterstraße hatte trotz der schwierigen Zeit vermocht, das Gefühl der Geborgenheit in einem Kreis gleichstrebender Maler und Bildhauer zu vermitteln.“ Hermann Teuber en 1961 dans une lettre à Odi Kasper, citée in : Gudrun Schmidt, „Ich wollte, ich wäre so wortgewaltig wie Hölderlin, dann würde ich Oden der Freundschaft schreiben“, *Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p.10.

¹⁴⁵² „Erfreulich sind immer die Zusammenkünfte mit Freunden. Der Terror, unter dem alle leiden, verbindet. Das zu fühlen, schafft eine Atmosphäre des Vertrauens, der Zusammengehörigkeit u. der Hoffnung, daß diese schlimmen Zeiten nicht ewig dauern können.“; Lettre d'Elisabeth Teuber à Kunze datée du 4 février 1941 citée in: *Ibid*, p.28.

¹⁴⁵³ „Oase in der Nazizeit“ ; Cité in : *Ibid*, p.21.

¹⁴⁵⁴ „Eine Enklave in Berlin“ ; Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.261.

¹⁴⁵⁵ *Ibid*, p.232 et 261.

¹⁴⁵⁶ „Nazis, halbe Nazis, enttäuschte Nazis, Indifferente, Antinazis, Antifaschisten, Bohemiens und Pedanten, politisch Bewußte und reine Toren“; Eberhard Roters, „Vorwort“, *Atelieregemeinschaft*

contexte d'intolérance maximale. D'après Herbert Tucholski, il y avait au sein des ateliers environ 10% d'antifascistes et 10% de nazis convaincus¹⁴⁵⁷. On ajoutera que c'était sûrement le cas de n'importe quel groupe ou association en Allemagne à cette époque-là. Ludwig Kasper côtoyait Käthe Kollwitz, Hermann Blumenthal, Werner Gilles et Hermann Teuber, pour ne citer que les plus célèbres. Tous avaient réussi à s'entendre et à travailler, sinon ensemble, du moins côte-à-côte. Pour ce faire, les discussions politiques étaient formellement exclues. On recherchait l'apaisement dans une sorte de hors-temps reconfortant. Pour autant, on restait méfiant. Un visiteur remarquait ainsi que les trous des serrures avaient tous été obturés¹⁴⁵⁸. De même, après l'éloignement d'une de ses grandes sculptures (*Marcheur / Schreitender*, 1929-30) du Musée Folkwang d'Essen en 1937, Hermann Blumenthal décida, par peur d'une perquisition dans son atelier, de détruire plusieurs de ses œuvres antérieures.

C'est en fait en 1924 que l'histoire des ateliers avait commencé. Cette année-là, il avait été décidé, pour des raisons tant économiques que politiques, de fusionner en une seule institution la *Berliner Staatliche Kunstgewerbeschule* (Ecole nationale berlinoise d'arts industriels), installée au 8 de la *Prinz-Albert-Straße*, et la *Hochschule für bildende Künste* (Ecole supérieure des Beaux-arts), sise au 33 de la *Hardenberg-Straße*, et de donner ainsi naissance aux *Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst* (Ecoles nationales réunies d'art libéral et appliqué) dont Bruno Paul avait pris la direction. Cela devait engendrer la suppression de cent cinquante ateliers. De nombreux artistes, et à leur tête le jeune sculpteur encore inconnu Günther Martin, protestèrent contre cette injustice. Finalement, il fut décidé de maintenir huit ateliers dans la *Prinz-Albert-Straße* pour les *Meisterschüler*. À leur tête : Günther Martin. Le 30 avril 1933, Göring réquisitionna le bâtiment pour en faire le quartier général de la Gestapo. Ce qui avait été un lieu d'art devint l'ancre de la torture. De nouveau, les protestations se firent vives et un nouveau bâtiment, sis au 75 de la *Klosterstraße* fut alloué aux artistes. Il dépendait, comme avant, des *Vereinigten Staatsschulen*. L'Etat y régnait en maître. Un projet de règlement, encore conservé aujourd'hui, spécifiait clairement entre autres choses qu'aucun membre ne pouvait être juif et que les statuts de

Klosterstraße Berlin 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p.7.

¹⁴⁵⁷ Cité in *Ibid*, p.19.

¹⁴⁵⁸ *Ibid*, p.21.

l'association devaient recevoir l'approbation du Président de la Chambre des Beaux-arts du Reich. De ce même président dépendait la nomination du représentant de cette union artistique¹⁴⁵⁹.

Le maintien de ces ateliers assujettis au Ministère de l'instruction était pour le gouvernement national-socialiste un choix pour le moins tactique. Il était bien utile de garder à portée de main et sous contrôle une « enclave » où la création pouvait encore s'épanouir librement - autant qu'elle pût encore réellement l'être. Au près des pays étrangers, les ateliers de la Klosterstraße servaient d'alibi précieux. Ils donnaient l'apparence d'une création encore libre et d'une vitalité allemande. En février 1943 alors que l'armée allemande venait d'être défaite à Stalingrad, des représentants de la presse étrangère furent conviés par la section presse de la direction du Reich à visiter les ateliers de Hermann Teuber, Herbert Tucholski, Wilhelm Kruse, Johannes Schiffner, Günther Martin et Charlotte Rosen. Là, des artistes vaquaient à leurs occupations, concentrés sur leur unique création : les défaites qui s'accumulaient depuis Stalingrad ne semblaient pas exister. L'Allemagne prouvait au monde entier, et à ses propres citoyens, qu'ici, malgré la guerre, son énergie créatrice innée et atavique ne s'essouffait pas. C'était « un signe de plus de la force vitale débordante de [leur] peuple. »¹⁴⁶⁰, pouvait-on lire en 1941 dans le *Berliner Morgenpost* à propos de l'atelier communautaire de la Klosterstraße. La condition des artistes y serait différente de celle des créateurs des autres pays. Ils bénéficieraient d'un soin particulier de l'Etat. « De très nombreux artistes [avaie]nt régulièrement des commandes de l'Etat, en particulier pour les nouveaux bâtiments de la Wehrmacht et du Parti, pour d'autres édifices publics et des logements ouvriers. »¹⁴⁶¹, renchérisait la journaliste du *Berliner Morgenpost*, Hedwig Schwind. Plusieurs d'entre eux s'étaient également vu attribuer le prestigieux Prix de Rome. L'Allemagne nationale-socialiste ne pouvait se permettre d'envoyer à l'étranger les tâcherons que par ailleurs elle soutenait ardemment. Hermann Teuber et Hermann Blumenthal remportèrent le prix en 1936. En 1939, pas moins de trois lauréats étaient issus de la Klosterstraße : Adolf Abel, Ludwig Kasper, et Herbert Tucholski. Tous séjournèrent à la Villa Massimo à Rome. Bien que ces

¹⁴⁵⁹ *Ibid*, p.187.

¹⁴⁶⁰ „ist wieder ein Zeichen mehr für die überquellende Lebenskraft unseres Volkes.“; Hedwig Schwind, „Ein Haus in der Klosterstraße. 40 Künstler arbeiten unter einem Dach“, *Berliner Morgenpost*, 19.1.1941. Article reproduit in: *Ibid*, p.177-178 (ici p.177).

¹⁴⁶¹ „Sehr viele Künstler haben laufend Staatsaufträge, besonders für neue Gebäude des Wehrmacht und Partei, für sonstige öffentliche Bauten und Arbeitersiedlungen...“; *Ibid*, p.178.

voyages fussent des récompenses officielles, ils n'en constituaient pas moins des échappatoires non négligeables à nombre d'artistes restés en Allemagne. Hans Purrmann, peintre fauve plus qu'expressionniste, nommé directeur de la Villa Romana à Florence, fit beaucoup pour éloigner un temps ses compatriotes de l'air empoisonné de l'Allemagne. La Méditerranée devint un espace de fuite temporaire, en même temps que - nous l'avons vu - s'épanouissait chez les artistes allemands une nouvelle affinité pour l'art classique.

Dans les journaux nationaux-socialistes, les ateliers servaient l'image d'un Etat-providence. Le 25 novembre 1936 dans le *Völkischer Beobachter*, on pouvait lire sous la plume de Robert Scholz, journaliste et historien de l'art en vue sous l'ère hitlérienne¹⁴⁶² : « Ces artistes se retrouvèrent à l'époque [1933] dans une communauté de misère, et ce fut grâce à l'aide énergique du nouvel Etat que cette communauté put s'installer dans le bâtiment d'une ancienne école d'art dans la Klosterstraße. (...) La troisième exposition qui ouvre ces jours-ci est de nouveau une preuve éloquente de l'esprit sain qui règne ici. »¹⁴⁶³ Dans cet article, la communauté d'ateliers avait été fondée en 1933... En mai 1939, Scholz réitérait dans *Kunst im Dritten Reich (L'Art dans le Troisième Reich)*, usant d'un ton encore plus laudatif : « L'Etat a pris sous sa protection cette communauté qui se développe naturellement, sans programme fixe et, par une restauration adéquate du bâtiment et la création d'une salle de camaraderie, le ministère de l'instruction du Reich a donné à cette communauté d'artistes la possibilité de développer ses efforts d'une manière qui mérite la reconnaissance. L'exposition actuelle montre que, dans cette communauté, on travaille avec sérieux et responsabilité. »¹⁴⁶⁴

¹⁴⁶² Le lecteur souhaitant de plus amples informations sur Robert Scholz pourra se référer à l'ouvrage d'Andreas Hünecke, *Der Fall Robert Scholz: Kunstberichte unterm Hakenkreuz*, Cologne, Internationaler Kunstkritikerverband – Sektion Deutschland, 2001. (Band 11 der Reihe „Schriften zur Kunstkritik“)

¹⁴⁶³ „Diese Künstler fanden sich damals zu einer Notgemeinschaft zusammen, und es gelang durch die tatkräftige Hilfe des neuen Staates, diese Gemeinschaft in dem Gebäude der alten Kunstschule in der Klosterstraße unterzubringen. (...) Die dieser Tage eröffnete dritte Ausstellung ist wiederum ein beredtes Zeugnis des gesunden Geistes, der hier herrscht.“; Robert Scholz, „Zur Ausstellung in der Klosterstraße“, *Völkischer Beobachter*, 25.11.1936. Article reproduit en partie in: *Ibid*, p.174-175.

¹⁴⁶⁴ „Der Staat hat diese ohne jedes starre Programm sich natürlich entwickelnde Gemeinschaft in seine Obhut genommen und durch eine würdige Restaurierung des Ateliergebäudes und durch die Schaffung eines Kameradschaftsraumes hat das Reichserziehungsministerium in dankenswerter Weise dieser Künstlergemeinschaft die Möglichkeit einer Weiterentwicklung ihrer Bestrebungen gegeben. Die jetzt durchgeführte Ausstellung zeigt, daß in dieser Gemeinschaft ernst und verantwortungsvoll gearbeitet wird...“; Robert Scholz, „Atelieregemeinschaft Klosterstraße“, *Kunst im Dritten Reich*, mai 1939. Article reproduit in: *Ibid*, p.177.

Il est vrai qu'accueillant majoritairement des sculpteurs, la communauté d'ateliers présentait au régime nazi un visage sinon rassurant du moins approprié. La sculpture était de fait le domaine des beaux-arts que les nazis préféraient et pour lequel ils firent preuve du plus de tolérance. C'est qu'elle nécessitait un savoir-faire plus artisanal et une technique qui avait peu changé au cours des siècles. En rendant accessibles leurs ateliers, les artistes de la Klosterstraße donnaient une visibilité concrète à cette pratique. Ils mettaient le travail artisanal à l'honneur, affirmait dès 1935, un journaliste du *Berliner Lokalanzeiger*¹⁴⁶⁵. De la même façon, le terme d'*Atelieregemeinschaft* (communauté d'ateliers) n'était pas choisi au hasard et répondait aux préoccupations centrales du mouvement nazi qui entendait abolir les hiérarchies et distinctions sociales au sein d'une *Volksgemeinschaft* (communauté du peuple). Dans sa version monumentale, la sculpture trouvait un emploi dans les gigantesques projets architecturaux¹⁴⁶⁶ pour lesquels l'Etat national-socialiste avait ainsi besoin d'un grand nombre de sculpteurs. Et les artistes furent nombreux à répondre à l'appel. Il faut dire que dans les années 1920, beaucoup s'étaient plaints du rejet de la sculpture dans l'architecture moderne et du peu de place qui lui était accordée dans le système marchand. L'Etat nazi entendait lui rendre sa fonction, ce dont se réjouissait Adolf Abel, un locataire de l'immeuble de la Klosterstraße. Son souhait d'une union de l'architecture et de la sculpture lui semblait se réaliser. Dès 1933, il écrivait à ses parents qu'il avait beaucoup de sympathie pour les idéaux du nouveau régime¹⁴⁶⁷. En 1941, il put voir l'une de ses sculptures reproduite sur la couverture du catalogue de la Grande Exposition d'Art allemand de Munich.

Le succès de cette étonnante communauté devait beaucoup à la personnalité singulière de son chef Günther Martin. Engagé très tôt dans le parti national-socialiste, il pensait pouvoir donner là corps à ses idées formulées dans les années 1920 en matière de politique culturelle et artistique. Les ateliers de la Klosterstraße lui paraissaient le laboratoire idéal, l'endroit où créer cette communauté d'esprit et de travail à laquelle il aspirait et que les

¹⁴⁶⁵ Article reproduit in : *Ibid*, p.173.

¹⁴⁶⁶ Dans un texte officiel de la Chambre de la Culture du Reich listant les différentes professions qui doivent s'affilier à l'institution, les architectes occupent la première place, viennent ensuite les paysagistes et enfin les peintres. Voir Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration ? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de, 2006, p.62.

¹⁴⁶⁷ Lettre d'Adolf Abel à ses parents datée du 14.8.1933 conservée à : GNM Nürnberg, Archiv, Nachlaß Adolf Abel, II, C2. Citée in : *Ibid*, p.57.

avant-gardes historiques n'avaient cessé d'appeler de leurs vœux. Martin y adjoignit l'exigence d'un art « national ». Dans un programme de l'*Ateliergemeinschaft*, Martin exprimait ses espoirs de voir des ateliers communautaires fondés dans d'autres villes¹⁴⁶⁸. Dès 1933, dans la plaquette de la première exposition de la Klosterstraße, il faisait part de son projet : concevoir une nouvelle manière d'exposer qui rendît visibles le travail artistique communautaire comme l'union des idées. Il fallait, disait-il, abandonner l'individualisme et se tourner vers des pratiques collectives¹⁴⁶⁹ : en soi rien de bien nouveau... À partir de 1934, une exposition annuelle fut instituée au moment de Noël. Elle prenait place dans le bâtiment et les ateliers étaient ouverts pour cette occasion.

Pour Herbert Tucholski, en maintenant Günther Martin au poste de responsable du bâtiment de la Klosterstraße, « le ministère avait introduit le loup dans la bergerie car, ayant perdu depuis longtemps ses illusions sur le nazisme, Günther Martin était un brave homme qui endossait son uniforme nazi seulement quand il fallait protéger des collègues sous le coup d'une proscription politique. »¹⁴⁷⁰ Il semble en effet qu'il ait revêtu un rôle important dans la sauvegarde de la liberté des artistes placés sous sa responsabilité. Il les protégeait, cherchait à leur obtenir des commandes ou des expositions, plaidait leur cause auprès de personnages haut placés avec qui il avait su nouer des relations. Il entretenait d'excellentes relations avec Otto Andreas Schreiber. Quand le Front allemand du Travail cherchait des artistes pour des concours ou des expositions, il se tournait toujours en premier lieu vers les ateliers de la Klosterstraße. « J'expose avec une joie particulière au Front du Travail », écrivait en 1937 Hermann Blumenthal au responsable régional de la Chambre des Beaux-arts du Reich¹⁴⁷¹. Malgré tout, selon une étude statistique menée par Günther Martin lui-même, en 1940, parmi les quarante-cinq locataires des ateliers, seule une douzaine de sculpteurs et de

¹⁴⁶⁸ Günther Martin dans l'introduction au catalogue de l'exposition de l'*Ateliergemeinschaft Klosterstraße* de 1935. Cité in : *Ibid*, p.51.

¹⁴⁶⁹ Texte reproduit in: *Ibid*, p.172.

¹⁴⁷⁰ „Damit hatte das Ministerium den Bock zum Gärtner gemacht, denn der vom Nationalsozialismus längst enttäuschte Günther Martin war ein braver Mann, der seine Nazi-Uniform nur anzog, wenn es galt, politisch verfemte Kollegen zu schützen.“; Herbert Tucholski, *Bilder und Menschen*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1985, p.22.

¹⁴⁷¹ „Ich stelle mit besonderer Freude bei der Arbeitsfront aus.“; Lettre d'Hermann Blumenthal à Heinz Lederer, Landesleiter Berlin der Reichskammer der bildenden Künste, datée du 4.11.1937. Lettre reproduite in: *Ateliergemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1994, p.184.

peintres étaient employés régulièrement. Vingt recevaient des commandes occasionnelles ; les autres menaient une existence beaucoup plus précaire¹⁴⁷². Ses collègues reconnaissent à cet habile manipulateur, qui aimait auréoler d'un certain mystère ses tractations, son efficacité et son dévouement. Seule comptait pour lui la bonne marche de la communauté. Hans Kollwitz témoigna plus tard que Martin s'était démené pour que sa « mère (...) conserv[ât] l'atelier malgré l'obstruction de l'administration nationale-socialiste. »¹⁴⁷³ August Wilhelm Dreßler, ancien membre du *Novembergruppe* licencié en 1938 des *Vereinigten Staatsschulen* de Berlin où il était professeur depuis 1934, put, grâce à la discrétion des autres locataires, trouver refuge dans l'atelier de sa femme, la céramiste Käthe Knorr-Dreßler et y poursuivre son travail¹⁴⁷⁴. À notre connaissance, toutefois, ce furent là les dispositions les plus périlleuses qui furent prises par la communauté d'ateliers et son directeur.

Il fut également souvent mentionné que Franz Lenk utilisa sa position au sein de la présidence de la Chambre des beaux-arts du Reich de 1933 à 1936 pour venir au secours de ses collègues en difficulté. Selon Brigitte Lohkamp, c'est ainsi qu'il aida les artistes pourchassés et qui vivaient dans la misère¹⁴⁷⁵. À l'été 1934, il était allé peindre avec Otto Dix des paysages de la région du Lac de Constance, lesquels furent exposés l'année suivante dans la galerie berlinoise de Karl Nierendorf. Deux ans plus tard, c'est par l'intermédiaire de Lenk qu'Otto Dix obtint une commande pour décorer un mess de sous-officiers. Susanne Thesing d'en conclure que Lenk était alors pour Dix moins un ami qu'une aide en ces temps difficiles¹⁴⁷⁶. Bien qu'il quittât ses fonctions en 1936, Lenk fut présent dans plus de cent expositions entre 1933 et 1945. Il y présentait avant tout des paysages.

Malgré tout, les artistes de la Klosterstraße n'étaient pas immunisés contre tous les tracasseries que pouvait leur faire subir la Chambre des Beaux-arts du Reich. Et comme toujours, lorsqu'il était question de politique artistique nazie, rien n'était définitif. Ainsi, Hermann Teuber, lauréat du Prix de Rome en 1936, vit l'année suivante deux de ses tableaux (*Ostsee* et *Xanten*) retirés de l'exposition annuelle de la Klosterstraße par Heinz Lederer, le responsable régional pour

¹⁴⁷² *Ibid*, p.29.

¹⁴⁷³ Explication de Hans Kollwitz (3.12.1947) conservée dans la succession Martin, Berlin. Citée in : *Ibid*, p.20.

¹⁴⁷⁴ *Ibid*, p.42.

¹⁴⁷⁵ Brigitte Lohkamp, *op. cit.*, p.223.

¹⁴⁷⁶ Susanne Thesing, *Franz Lenk*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1986, p.36.

Berlin de la Chambre des Beaux-arts du Reich. À l'occasion de l'Exposition de début d'année (*Frühjahrausstellung*) de Hanovre en 1941 où le peintre avait envoyé des tableaux, Hermann Teuber reçut deux lettres dans une enveloppe. « Dans l'une, on m'informait que sept travaux étaient acceptés par le jury, dans l'autre que mes travaux ne correspondaient pas aux lignes directrices données par la Chambre et que, pour cette raison, cinq n'avaient pas été retenus et avaient été jugés "intolérables". »¹⁴⁷⁷, expliquait l'artiste. Las, il poursuivait : « Personne ne connaît les mystérieuses directives de la Chambre, d'autant que tout peut être interdit arbitrairement par ces bonzes... L'art allemand n'a encore jamais connu une telle terreur. C'est une ignominie et une honte ! On en est arrivé au point que les bourreaux se renvoient mutuellement des expositions. »¹⁴⁷⁸ En fait, des sept œuvres que Teuber avaient envoyées, toutes avaient été refusées. Mais le responsable de l'exposition, le peintre de la Nouvelle Objectivité Bernhard Dörries avait obtenu la réintégration de deux tableaux.

Le 3 février 1945, les trois quarts du bâtiment du numéro 75 de la Klosterstraße furent détruits par les bombes. Werner Gilles parvint de justesse à s'échapper des flammes.

1.2.2 Évitement et non-engagement

Continuant de peindre et enseignant à partir de 1938 à la suite de Georg Schrimpf à la *Hochschule* de Berlin, Bernhard Dörries poursuivait, imperturbable son chemin. Il ne parlait que d'art et de choses anodines, s'évertuant de ne pas considérer ce qui se passait autour de lui, comme s'il avait décidé de porter des œillères. Dans la lettre qu'il adressa à Egon Neubauer le 18 juillet 1944, en pleine guerre et alors que l'armée allemande était en échec, il n'était question que de peinture et de fleurs¹⁴⁷⁹. Distant et froid à l'égard du tumulte des événements, le vieil expressionniste Christian

¹⁴⁷⁷ „in dem einem stand die Mitteilung, daß von der Jury 7 Arbeiten angenommen wurden, in dem anderen, daß meine Arbeiten nicht von der Kammer gegebenen Richtlinien entsprächen u. deswegen 5 als „untragbar“ ausgeschieden worden sein.“; Lettre de Teuber à Kunze datée du 26.4.1941 conservée dans la succession Kunze à Dresde. Citée in: *Ibid*, p.28.

¹⁴⁷⁸ „Niemand kennt die mysteriösen Richtlinien der Kammer, umso willkürlicher kann von diesen Bonzen alles verboten werden... Einen solchen Terror hat die deutsche Kunst noch nie erlebt. Es ist eine Schmach und Schande! Nun ist es schon soweit, daß sich die Scharfrichter gegenseitig aus den Ausstellungen hinauswerfen.“; *Ibid*.

¹⁴⁷⁹ Inge Höher, et al., *Bernhard Dörries: Mit dem Auge denken, Inge Höher: Malerhimmel*, Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2006, p.162.

Rohlfs¹⁴⁸⁰ ne s'exprima jamais non plus sur l'actualité et continua de travailler, impassible. Le dramaturge Georg Kaiser avait déclaré à un ami, le 30 janvier 1933, désabusé et laconique : « Qu'est-ce qui s'est passé ? Un club de quilles a changé de président, c'est tout. En quoi cela me concerne-t-il ? Je suis entre mes quatre murs, situés d'ailleurs en-dehors de Berlin dans un quartier calme et neutre, et je continuerai à vaquer à mes occupations. »¹⁴⁸¹ Max Beckmann - on sait qu'il changera plus tard d'avis - avait fait en avril 1933 une réponse similaire à Erika et Klaus Mann qui lui demandaient s'il comptait revenir en Allemagne alors qu'il séjournait à Paris : « Mais pourquoi pas ? Bien sûr que je vais rentrer chez moi. Qu'est-ce qui a changé pour moi ? Qu'ai-je à voir avec la politique ? Je suis peintre, non ? J'ai le droit de peindre des femmes, des acrobates ou des paysages, quel que soit le gouvernement : Hitler, les communistes ou le sultan de je ne sais où. »¹⁴⁸² Oskar Schlemmer, moins catégorique, écrivait à Willi Baumeister presque simultanément : « Mon sentiment : travailler n'importe où, dans le silence, en attendant des temps meilleurs. »¹⁴⁸³ Un an plus tard, Fritz Winter se faisait la même réflexion : « Mais que doit-on faire ? Rien d'autre que continuer de travailler. Il y aura bien encore des temps plus graves. »¹⁴⁸⁴ À partir de 1935 et jusqu'en 1939, année où il sera incorporé, Fritz Winter avait choisi de vivre, isolé, dans un petit village de Haute-Bavière qui avait été à la fin du XIX^e siècle un pôle d'attraction pour les artistes et un centre actif dans le domaine des arts appliqués. Il écrivait en 1935 : « Moi-même je me transforme de plus en plus en troglodyte. Je trouve que c'est là la seule alternative possible dans ma situation et surtout je conserve ainsi les meilleures forces de mon travail. »¹⁴⁸⁵

Certains - sûrement marqués par le célèbre conseil de Schlegel mis en musique par Schubert¹⁴⁸⁶ - virent quant à eux dans des voyages incessants une façon d'éviter et fuir momentanément ce qui se passait en Allemagne. À la déclaration de guerre, il va de soi que cela n'était plus possible. Alors que leur domicile demeurait en Allemagne, ils passaient une ou plusieurs années hors du

¹⁴⁸⁰ On peut recenser pour ces années pas moins de 137 œuvres.

¹⁴⁸¹ Erika et Klaus Mann, *Fuir pour vivre: la culture allemande en exil*, Paris, Editions Autrement, 1997, p.79.

¹⁴⁸² Erika et Klaus Mann, *op. cit.*, 1997, p.74.

¹⁴⁸³ Oskar Schlemmer à Willi Baumeister le 21 avril 1933. Cité in: *Modulation und Patina : Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989, p.13.

¹⁴⁸⁴ Cité et traduit par Jean-Loup Korzilius, *op. cit.*, 2000, p.68.

¹⁴⁸⁵ *Ibid*

¹⁴⁸⁶ « Il faut changer d'horizon, voyager / Ainsi tu échapperas facilement à tout souci ! »

territoire. En 1933, Carlo Mense reçut le Prix de Rome et fit un séjour d'études d'un an à la Villa Massimo. Il voyagea alors en Italie, en Grèce, en Angleterre, en France et en Russie. De même, Julius Bissier entreprit, de 1935 à 1938, des voyages répétés en Italie. En 1936, Werner Gilles séjournait sur l'île d'Ischia. De retour à Berlin, il occupa un atelier dans le bâtiment de la Klosterstraße. De 1937 à 1941, il repartit en Italie et passait l'été à Palinuro et l'hiver à Ischia, fuyant pour un temps la politique allemande. Son œuvre témoigne de l'influence méditerranéenne. Par l'entremise de l'historien de l'art Carl Georg Heise, Edvard Munch invita en 1937 Ernst Wilhelm Nay à le rejoindre en Norvège. Cette même année, dix des œuvres du jeune peintre étaient accrochées à Munich dans l'exposition de l'art "dégénéré". Vers 1937, Hannah Höch commença à accompagner dans ses déplacements professionnels son mari Kurt Heinz Matthies qui travaillait comme commercial. Ces déplacements qui se poursuivirent même pendant la guerre, lui conféraient un sentiment - certes, factice - de liberté. En novembre 1938, le couple fit même l'acquisition d'une caravane, très pratique pour la profession de Kurt Heinz Matthies¹⁴⁸⁷. Comme une métonymie, le véhicule semblait incarner l'idée d'une émigration intérieure.

Artistes et intellectuels partageaient ce rêve d' « une "élite" intellectuelle qui planerait au-dessus des événements concrets »¹⁴⁸⁸ comme le rapporte Nicolaus Sombart qui se souvient de son père, le célèbre sociologue et économiste Werner Sombart et de ses amis. Karl Jaspers, s'interrogeant sur *La culpabilité allemande* lors d'un cours donné à l'université de Heidelberg pendant l'hiver 1945-46, déniait quant à lui à l'artiste, même apolitique, son innocence. Si, comme il le rappelait, on absout généralement et facilement de toute culpabilité les hommes censés vivre hors de la réalité politique, comme les moines, les ermites, les savants, les chercheurs et les artistes, ceux-ci n'échappent pas pour autant à leur responsabilité politique, quand bien même ces individus ne tombaient pas sous le coup de la justice. « Rien ne reste extérieur à un Etat moderne. »¹⁴⁸⁹, affirmait-il. Celui qui voudrait se réfugier dans l'apolitisme, serait contraint de s'exclure par la même occasion de toute espèce d'activité citoyenne et se verrait interdire de porter un jugement.

¹⁴⁸⁷ Eberhard Roters, Heinz Ohff, *Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*, Band II : 1921-1945, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1995, p.315-316.

¹⁴⁸⁸ Nicolaus Sombart, *op. cit.*, p.112.

¹⁴⁸⁹ Karl Jaspers, *La culpabilité allemande* [1946], traduit de l'allemand par Jeanne Hersch, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Editions de Minuit, 1948/1990, p.73.

D'ailleurs, en 1933, dans le premier numéro des *Neue Deutsche Blätter*, journal littéraire publié en exil, la rédaction l'annonçait déjà : « Nous sommes en guerre. Il ne peut y avoir de neutralité, pour personne, et encore moins pour l'écrivain. »¹⁴⁹⁰ Il est vrai qu'à cette époque, l'adjectif "apolitique" prenait une coloration de plus en plus péjorative¹⁴⁹¹.

Dans un article publié en 1998, l'historien Christophe Prochasson pose la question : « le non-engagement est-il tout à fait l'envers de l'engagement ? » Heinrich Mann, pourtant écrivain émigré et appartenant ainsi à une communauté qui ne manqua pas d'exprimer sa désapprobation devant la neutralité affichée par certains, pensait en 1933 que ceux qui choisissaient le silence et restaient en retrait de la vie culturelle en Allemagne montraient de la sorte qu'ils s'opposaient au national-socialisme¹⁴⁹². Au-delà de l'impopularité généralisée d'une telle indifférence, on peut se demander si elle ne renferme pas parfois des raisons professionnelles, morales ou politiques. « Le privé est-il si méprisable pour que l'engagement soit réservé aux interventions publiques ? »¹⁴⁹³ Avant de juger, ne faudrait-il pas que nous étudions les discours des artistes dans leur correspondance, les déclarations parfois ténues que contiennent leurs œuvres ? L'histoire de l'art est-elle seul juge ? Ce débat est ancien : au XIX^e siècle, il opposait les partisans de l'art-pour-l'art à ceux de l'art social ; mais bien avant il avait mis aux prises Michel-Ange et Léonard de Vinci qui reprochait au premier son indifférence quant à la situation de Florence. Pourtant, pour Michel-Ange, il n'y avait pas d'autre possibilité : l'étude de la beauté supplantait toute autre réalité¹⁴⁹⁴. Dans les années 1920 qui avaient vu - en particulier en Allemagne - naître bien des déceptions sur le terrain politique et social, nombreux furent ceux qui préférèrent se tenir hors du monde, retourner à leur laboratoire, leur atelier ou leur cabinet de travail. Cette attitude, ce repli dans l'inactualité était vécu comme une forme de résistance à une époque insatisfaisante et angoissante. C'est cette conception du non-engagement qui sera reprise en 1945 par les défenseurs de l'émigration intérieure.

¹⁴⁹⁰ Die Redaktion, „Rückblick und Ausblick“, *Neue deutsche Blätter*, 1ère année, N°1, 20.09.1933. Traduit et cité par Valérie Robert, *op. cit.*, p.153.

¹⁴⁹¹ *Ibid*, p.105.

¹⁴⁹² Heinrich Mann, „Die erniedrigte Intelligenz“, *Der Hass. Deutsche Zeitgeschichte*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1987. Cité et traduit par Valérie Robert, *op. cit.*, p.89.

¹⁴⁹³ Christophe Prochasson, « Jalons pour une histoire du "non-engagement" », *Vingtième Siècle*, N°60, octobre-décembre 1998, p.103.

¹⁴⁹⁴ *Ibid*, p.105.

1.2.3 Reconversion

Pour survivre, certains artistes entamèrent une reconversion de leur pratique artistique dans le domaine artisanal, industriel ou publicitaire. Changement moins brutal : d'autres se consacraient à la peinture de portraits, à l'illustration ou à la vente de gravures. Helma Schwitters écrivait à Hannah Höch que Kurt Schwitters « expos[ait] des peintures naturalistes pour gagner quelque argent, ainsi il p[ouvai]t travailler pour lui-même en privé. »¹⁴⁹⁵ Employé par ses amis, Edgar Ende réalisa des décorations et des peintures murales. Grethe Jürgens s'employa à l'illustration de livres. Elle réalisa ainsi, en 1933 et 1934, des aquarelles pour le livre de G. Schenk, *Aron ou le feu tropical (Aron oder das tropische Feuer)*, qui sera édité en 1937. Hannah Höch également réalisait des illustrations pour l'édition et des affiches pour l'Ecole Reimann (*Reimann Schule*). Oskar Schlemmer¹⁴⁹⁶ peignit quelques fresques pour des villas privées : en 1937 la maison Mattern à Bornim près de Potsdam, et en 1939 la maison Keller à Stuttgart. En 1938 et 1939, il exécuta des peintures de camouflage sur des installations militaires. À partir de 1940, Will Küpper produisit des tableaux de fleurs facilement vendables qu'il appelait lui-même des « *Brötchenbilder* »¹⁴⁹⁷, des peintures alimentaires, seulement utiles à l'achat du pain quotidien. Quant à Karl Hubbuch, il occupa entre 1939 et 1945 un emploi de peintre sur porcelaine à la manufacture Majolika à Karlsruhe, et de décorateur d'horloges à Schwenningen.

Pour contourner les difficultés matérielles et économiques, c'est de technique que certains peintres changèrent, se tournant vers le dessin, l'aquarelle et la tempera. Christian Rohlf préférerait désormais la tempera, Oskar Nerlinger le dessin qu'il destinait à la satire, et l'aquarelle qu'il employait pour peindre des paysages lumineux et poétiques. Julius Bissier travailla, durant les années 1930, à l'encre de Chine [ill.209]. Du reste, les

¹⁴⁹⁵ „... er stellt nur noch naturalistische Bilder hier aus, um eventuelle Geld damit zu verdienen...“; lettre de Helma Schwitters à Hannah Höch et Til Brugman, Hanovre, le 5 avril 1993, reproduite in: Ralf Burmeister, Eckhard Furlus, *Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, Band II: 1921-1945, 2. Abteilung*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1995, p.482.

¹⁴⁹⁶ Oskar Schlemmer avait été une des premières cibles des nazis, même avant leur accession au pouvoir. Nommé Ministre de l'Intérieur et de la Culture populaire de Thuringe à la suite des élections de décembre 1929, Wilhelm Frick, sur les conseils de Paul Schultze-Naumbourg, avait ordonné en octobre 1930 le recouvrement des peintures murales que l'artiste avait réalisées dans les locaux du Bauhaus à Weimar. Cet acte représenta le premier cas d'une destruction officielle d'une œuvre d'art publique par un membre du NSDAP.

¹⁴⁹⁷ Cité in: Anita et Wolf Hüttel, *op. cit.*, p.46.

petits formats avaient désormais la préférence des artistes. En cas de contrôles inopinés, il était plus aisé de les cacher.

Pour d'autres, la survie était au prix de petits travaux exécutés dans des domaines extérieurs à leur formation et à leur profession. Artiste encore débutant pourrait-on dire pour celui qui était né en 1909, Hap Grieshaber fut successivement entre 1933 et 1940 manœuvre et porteur de journaux à Reutlingen. Peintre confirmée, Jeanne Mammen quant à elle ne participa plus à aucune exposition entre 1933 et 1945. Elle s'exclut d'ailleurs délibérément de la vie artistique publique par protestation contre le régime. De même, elle abandonna la figuration réaliste qui avait fait sa renommée dans les années 1920. Il n'était plus possible pour elle de continuer dans cette voie avec l'arrivée des nazis au pouvoir ; il était nécessaire de se démarquer par tous les moyens. Dans un court texte, sorte de résumé laconique de sa vie et de son œuvre, elle note pour la période nazie : « Fin de ma période "réaliste", passage à une façon de peindre agressive, rompant avec l'objet (en opposition à l'art officiel) ... »¹⁴⁹⁸ Par conviction, elle cessa également de travailler pour des journaux et des magazines, comme *Simplicissimus* qui avait adopté la politique culturelle officielle. Mais exprimer son désaccord avec le régime signifiait corrélativement la perte de ses revenus. Pour gagner de quoi subvenir à ses besoins, elle fit toutes sortes de petits travaux et métiers, et vécut modestement. Elle essaya de gagner de l'argent en vendant des livres d'occasion, des journaux et des gravures. Elle dessinait pour ne pas perdre la main, comme elle le dira plus tard. Cependant elle n'aurait pu survivre sans l'aide de son ami Max Delbrück, un scientifique qui continua d'acheter ses peintures après son émigration en Californie, en 1937.

1.2.4 L'armée comme échappatoire

Après la déclaration de guerre, la plupart des jeunes artistes furent incorporés dans l'armée allemande. De 1939 à 1944, Fritz Winter fut envoyé comme soldat sur le front oriental. Heinz Trökes fut enrôlé en 1941 dans la défense antiaérienne. Mais, lors de ses quelques moments de liberté, il n'oubliait pas sa vocation de peintre. Le plus souvent la nuit, il noircissait son

¹⁴⁹⁸ „Ende meiner "realistischen" Periode, Übergang zu einer den Gegenstand aufbrechenden aggressiven Malweise (als Kontrast zum offiziellen Kunstbetrieb) ...“ ; cité in: *Zwischen Widerstand und Anpassung : Kunst in Deutschland 1933-1945*, cat. expo., Berlin, Akademie der Künste, 1978, p.33.

carnet d'esquisses et le remplissait de toutes sortes de dessins et d'idées. À l'écrivain Gottfried Benn - pour le moins compromis - l'armée apparaissait comme la dernière des issues ; ce qui lui fit dire qu'elle était « la forme aristocratique de l'émigration. »¹⁴⁹⁹, comptant, d'après lui, jusqu'en 1938 quatre officiers antihitlériens sur cinq.¹⁵⁰⁰ Rentrer dans l'armée pouvait être perçu par les individus comme une certaine forme de liberté et un soulagement. Comme le note Wieland Schmied, « le sentiment de la persécution était si fort que, pour beaucoup d'artistes, l'appel d'incorporation à la Wehrmacht pouvait être vécu comme la chance d'échapper à un dilemme sans issue. »¹⁵⁰¹

1.2.5 Emprisonnement et déportation

Pour certains artistes, la situation fut bien plus tragique. Poursuivis inlassablement par la Gestapo, ils furent obligés de se cacher et de vivre dans la clandestinité. En 1936, Mathias Barz, peintre membre du KPD depuis 1919 et co-fondateur de la « Sécession rhénane » (*Rheinische Sezession*), fut arrêté. Libéré, celui qui avait reçu en 1932 le Prix Albrecht Dürer décerné par la ville de Nuremberg fut placé sous la surveillance de la Gestapo. Pour protéger son épouse, l'actrice juive Brunhilde Stein qui échappera de justesse au camp de concentration, les Barz durent prendre la fuite, passant de cachette en cachette. Otto Pankok les recueillera un temps. Durant la Deuxième Guerre mondiale, Leo Haas fut enfermé dans le ghetto de Theresienstadt. Là, il réalisa en secret des dessins [ill.210] qui composent comme un reportage de ce qu'il vécut et vit. Malgré toutes les précautions prises, des bruits sur ses activités arrivèrent aux oreilles des nazis. Interrogés et torturés, Leo Haas et les amis avec qui il tenait cette chronique secrète du camp ne soufflèrent mot. Ils furent déportés à Auschwitz. Ayant survécu, Leo Haas revint à Terezin en 1945 et retrouva intacts les dessins qu'il avait mis en sûreté. Julo Levin n'eut pas cette chance, lui qui mourut en 1943 à Auschwitz. Les croquis de Leo Haas [ill.211] sont autant de témoignages des horreurs et des violences de la dictature hitlérienne que du courage de l'artiste animé du désir farouche de

¹⁴⁹⁹ *Ibid*, p. 100-101.

¹⁵⁰⁰ Jochen Klepper avait également vu en 1940 l'armée comme un moyen de sortir de son isolement, de se sentir libre et intégré. Gérard Imhoff, *op. cit.*, p.175-184.

¹⁵⁰¹ Wieland Schmied, « 1945, ou l'art dans les ruines », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.160. On trouve cela exprimé aussi chez Peter Hoffmann, *La résistance allemande contre Hitler*, traduit de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Balland, 1984, p.42-43.

rendre compte de l'atrocité de la situation, d'exprimer ce qu'il vécut, ressentit et pressentit. Tels sont aussi les dessins que Carl Lauterbach [ill.212] a réalisés, caché dans sa cave, pendant la dernière attaque du 16 avril 1945. Exécutés au fusain, ils disent l'isolement, les pressions, les souffrances et la misère de cette vie.

② Un cas limite : le Néo-romantisme et la peinture de paysage

De la même manière que les Expressionnistes avaient bénéficié de l'hétérogénéité des goûts artistiques chez les nouveaux détenteurs du pouvoir, les peintres figuratifs de ce que l'on appelait depuis peu le « Nouveau Romantisme » allaient accéder à partir de 1933 à de nouvelles fonctions. C'est ce qu'évoque Brigitte Lohkamp dans l'ouvrage dirigé en 1979 par Erich Steingraber et consacré aux années 1930¹⁵⁰², prouvant que le tabou qui pesait jusqu'à présent sur les peintres figuratifs était désormais levé.

Lors de son discours devant les gens de théâtre le 8 mai 1933, Goebbels avait cité la Nouvelle Objectivité comme « l'art allemand de la prochaine décennie »¹⁵⁰³. Au début des années 1930, un nouveau terme pourtant s'était substitué à celui de Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*) pour parler des peintres figuratifs qui prônaient un retour à la tradition et au beau métier. À cette époque, la Nouvelle Objectivité avait perdu de son sens, et aucun nouveau courant artistique n'avait pris la relève¹⁵⁰⁴. Expositions et articles parlaient d'un « Nouveau Romantisme allemand » (*Deutsche Neuromantik* ou *Neue Deutsche Romantik*), parfois même d'une « Objectivité paisible » (*Beschauliche Sachlichkeit*). Sous cette appellation, on retrouvait les artistes de l'aile droite de la Nouvelle Objectivité, ainsi que l'avait définie en 1925 Gustav Hartlaub. En 1920 déjà, Curt Glaser notait l'émergence d'un « Néo-romantisme » et s'inquiétait d'un possible « mysticisme vaseux »¹⁵⁰⁵. La même

¹⁵⁰² Brigitte Lohkamp, *op. cit.*, p.223.

¹⁵⁰³ „deutsche Kunst des nächsten Jahrzehnts“ ; cité par Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus : Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998, p.12

¹⁵⁰⁴ Markus Heinzelmann, *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p.20.

¹⁵⁰⁵ Curt Glaser, „Neuromantik“, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, n°15, 1920, p.301 et suiv. Cité in: Roland März, „Neo-Romanticism and Neue Sachlichkeit“, *The Romantic Spirit in German Art*

année Paul Ferdinand Schmidt, qui publiera en 1923 une monographie consacrée à Philipp Otto Runge¹⁵⁰⁶, se réjouissait que l'héritage du Romantisme triomphât de nouveau¹⁵⁰⁷. Les paysages que ces peintres réalisaient, sur-éclairés, vides de toute présence humaine, étaient perçus par bon nombre de critiques comme des contre-modèles idylliques à un présent battu par un « vent glacial »¹⁵⁰⁸ où la crise économique avait fait des ravages. « Au beau milieu d'un ensauvagement grotesque de la forme, au beau milieu d'une irrésistible confusion des sentiments, d'une misère sociale insupportable, d'une confusion sans borne de l'art et de la critique, ces "Sept" veulent tout d'abord de la clarté et de l'ordre, de la propreté et de la pureté. »¹⁵⁰⁹, écrivait Richard Bie dans l'introduction du catalogue de l'exposition « Les Sept » (*Die Sieben*). Celle-ci était consacrée à Adolf Dietrich, Alexander Kanoldt, Theo Champion, Georg Schrimpf, Franz Radziwill, Hasso von Hugo et Franz Lenk et interprétait la Nouvelle Objectivité à l'aune de l'idéologie nationale-socialiste. Même des artistes jusqu'à présent qualifiés de véristes se virent métamorphoser en « romantiques ». C'est là la force performative des appellations. De Georg Scholz, on pouvait lire dans l'*Anhalter Anzeiger* de Dessau en 1931, à l'occasion de l'exposition *Le paysage calme (Die stille Landschaft)*, qu'il était « peut-être le romantique le plus puissant de cette "nouvelle objectivité" »¹⁵¹⁰.

Rapidement, et chez beaucoup d'auteurs, la nature que peignaient Georg Schrimpf ou encore Franz Lenk se réduisit à la patrie (*Heimat*). Hartlaub lui-même parla de la naissance d'un nouvel *Heimatkunst* (art vernaculaire) et organisa en 1933 une exposition qui y était consacrée, souhaitant sûrement comme il l'avait fait en 1925 donner un nom à un nouveau courant. Cet art

1790-1990, cat. expo., Edinburgh, Royal Scottish Academy and FruitMarket Gallery, Londres, Hayward Gallery, 1994, p.386.

¹⁵⁰⁶ Paul Ferdinand Schmidt, *Philipp Otto Runge: sein Leben und sein Werk*, Leipzig, Insel-Verlag, 1923. En 1924, Willi Wolfradt, un historien de l'art engagé auprès des peintres de la Nouvelle Objectivité, publie un ouvrage sur Caspar David Friedrich : Willi Wolfradt, *Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik*, Berlin, Mauritius-Verlag, 1924.

¹⁵⁰⁷ Paul Ferdinand Schmidt, "Das Recht auf Romantik", *Das Kunstblatt*, vol. IV, 1920, p.324.

¹⁵⁰⁸ „eisigen Wind“ ; Franz Ottmann, „Romantik 1931“, *Die Kunst*, 1931, n°32, p.116.

¹⁵⁰⁹ „Imitten einer grotesken Verwilderung der Form, inmitten einer unhaltbaren Verwirrung der Gefühle, inmitten einer unträglichen sozialen Not, inmitten einer maßlosen Verschwommenheit von Kunst und Kritik wollen diese "Sieben" zunächst Klarheit und Ordnung, Sauberkeit und Reinlichkeit.“; Richard Bie, „Die Ausstellung der Sieben“, *Ausstellung der Sieben. Champion, Dietrich, v. Hugo, Kanoldt, Lenk, Radziwill, Schrimpf*, cat. expo., exposition itinérante, Rhénanie et Westphalie, 1932, non paginé.

¹⁵¹⁰ „vielleicht der stärkste Romantiker unter diesen 'neuen Sachlichen'“; *Anhalter Anzeiger*, 18.12.1931. Cité in: Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.123.

aurait, à l'entendre, « redécouvert (...) la véritable patrie »¹⁵¹¹. Le *Dresdner Anzeiger* du 2 juillet 1930 affirmait qu'il y avait dans les œuvres d'Otto Dix « une authentique germanité de la meilleure sorte et d'une grande force »¹⁵¹², reprenant le discours qui avait servi à la redécouverte en 1906 de la peinture de Caspar David Friedrich. Par opposition à l'avant-garde internationale, les tableaux d'Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf ou Franz Lenk semblaient répondre aux nouvelles aspirations à un art autochtone¹⁵¹³. Il faut dire qu'un Carlo Mense, par exemple, avait abandonné au cours des années 1930 les paysages italiens pour des panoramas du Rhin ou de la Moselle et s'était efforcé de réprimer toute tendance novatrice dans sa peinture¹⁵¹⁴. Ce qui était compris autour de 1925 comme un phénomène international, que ce fût chez Gustav Hartlaub ou chez Franz Roh, devint au début des années 1930 l'expression de « l'intériorité allemande »¹⁵¹⁵. L'historien de l'art et conservateur Julius Baum, qui émigrera en 1939 en Suisse, le clamait dans *Die Kunst* à la même époque : « L'âme du sang des Nibelungen (...) est en train de se réveiller pour lutter contre le monde du matérialisme et de la rationalité étrangers à la nature allemande »¹⁵¹⁶. Cette peinture perpétuait une tradition typiquement allemande qui, partant de Dürer et passant par Friedrich, formait pour Richard Bie « la ligne du *Volkstum* allemand »¹⁵¹⁷. À la question *Qu'est-ce qui est allemand dans l'art allemand ?* titre d'un texte paru en 1933, Kurt Karl Eberlein, spécialiste du Romantisme, répondait : « l'art allemand est l'art créé de façon allemande en Allemagne par un Allemand. »¹⁵¹⁸ « Le combat que nous

¹⁵¹¹ „Sie hat (...) die eigentliche Heimat wieder entdeckt.“; G. F. Hartlaub, L. Grote, „Beschauliche Sachlichkeit“, *Deutsche Provinz (Erster Teil)*, cat. expo., Mannheim, Dessau, 1933, non paginé.

¹⁵¹² „Urdeutschum bester Sorte und Kraft“; cité in: Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.123-124.

¹⁵¹³ Quand Gustav Hartlaub et Franz Roh avaient vu dans le retour à la figuration et la Nouvelle Objectivité ou Réalisme magique un phénomène européen, Curt Gravenkamp y percevait une manifestation uniquement nationale. Curt Gravenkamp, „Die deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart“, *Die Kunst*, vol. 65, 33ème année, n°1, octobre 1931, p.189-198.

¹⁵¹⁴ Par cette adaptation opportuniste à l'idéologie artistique nazie, Mense avait espéré une nomination à un poste de professeur, ce qui lui fut refusé. Voir Markus Heinzelmann, *op. cit.*, p.241.

¹⁵¹⁵ Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.122-123.

¹⁵¹⁶ „... die Seele des Nibelungenblutes (...) ist heute wach, die deutschem Wesen fremde materialistische, rationalistische Welt zu bekämpfen“; B-m [Julius Baum], „Deutsche romantische Malerei der Gegenwart. Zur Ausstellung im Ulmer Museum“, *Die Kunst*, 1932-33, vol. 67, 34ème année, n°1, octobre 1932, p.46.

¹⁵¹⁷ „Die Linie des deutschen Volkstums“; Richard Bie, *Deutsche Malerei der Gegenwart*, Weimar, A. Duncker, 1930, p.28.

¹⁵¹⁸ „Deutsche Kunst ist die in Deutschland von deutschen Menschen deutsch geschaffene Kunst.“; Kurt Karl Eberlein, *Was ist deutsch in der deutschen Kunst*, Berlin, 1933, p.56. Cité in: Peter Rautmann, „Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer

menons aujourd'hui de nouveau pour l'art allemand n'est au fond rien d'autre que le combat (...) contre tout ce qui est a-national, antinational, international dans l'art allemand. », ajoutait-il. Le terrain était donc parfaitement préparé pour qu'après 1933, la réception des « Néo-romantiques » se poursuivît dans cette voie et que la peinture de la Nouvelle Objectivité fût désormais soumise à une lecture *völkisch*. Le besoin d'ordre, le retour au beau métier et la reprise des maîtres anciens, c'est ce qui dans la Nouvelle Objectivité pouvait rejoindre les préoccupations nazies en matière d'art. La Nouvelle Objectivité, comme le mouvement nazi, plongeait leurs racines dans la Première Guerre mondiale. Très tôt, les néoromantiques reçurent un accueil favorable dans la presse nationale-socialiste. *Der Angriff (L'attaque)* - journal créé par Goebbels en 1927 - reconnaissait chez eux un « art de caractère allemand ». Ce nouveau romantisme prendrait ses distances avec la Nouvelle Objectivité qui ne faisait qu'enregistrer mécaniquement les choses et se caractérisait par une « perte du spirituel et des pressentiments cosmiques dans le monde de l'apparence »¹⁵¹⁹ L'édition munichoise du *Völkischer Beobachter* affirmait après le panégyrique de Franz Lenk et Xaver Fuhr : « On s'estimerait heureux d'avoir un jour des tableaux de Schrimpf chez soi (en particulier un paysage). »¹⁵²⁰ Enfin, à Oskar Schlemmer qui demandait en 1934 quels artistes modernes, les nazis seraient-ils prêts à exposer, le directeur du musée d'Essen, le comte Baudissin, répondit sans détour : Kanoldt, Schrimpf et Lenk.¹⁵²¹

Lors de l'exposition organisée à la *Kestnergesellschaft* de Hanovre au printemps 1933 sous le titre *Nouveau Romantisme allemand (Neue Deutsche Romantik)*, les historiens de l'art Paul Ortwin Rave et Herbert von Einem¹⁵²², un spécialiste de Goethe et du Romantisme, tinrent une conférence sur Friedrich

Republik und zur Zeit des Faschismus“, *Caspar David Friedrich: Winterlandschaften*, cat. expo., Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1990, p.33.

¹⁵¹⁹ „Verlust des Seelischen und kosmischen Ahnungen in der Erscheinungswelt“ ; *Der Angriff*, 24. 2. 1931. Cité in : *Ibid*, p.122.

¹⁵²⁰ „Man wird sich einmal glücklich schätzen Bilder Schrimpfs (insbesondere Landschaft) in seinem Heim zu haben.“ ; *Völkischer Beobachter*, Munich, 12. 11. 1931. Cité in : *Ibid*.

¹⁵²¹ Cité par Sergiusz, Michalski, *Nouvelle Objectivité : peinture, arts graphiques et photographie en Allemagne 1919-1933*, Cologne, Taschen, 1994, p.198.

¹⁵²² Après des études d'histoire de l'art, Herbert von Einem (1905-1983) publia en 1938 une monographie consacrée à Caspar David Friedrich (Rembrandt-Verlag), qui sera plusieurs fois rééditée jusqu'en 1958, et obtint le titre de privat-docent. De 1943 à 1945, il fut professeur à la Ernst-Moritz-Arndt-Universität de Greifswald. En 1943, il fut membre de l'Association nationale-socialiste des maîtres de conférences (*NS-Dozentenbund*). Cela ne l'empêcha pas en 1947 d'être réintégré à Bonn, à la Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität où il dirigea l'Institut d'Histoire de l'art. En 1976, il fut décoré de la Grande Croix du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. Voir dictionnaire en ligne des historiens de l'art : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/einemh.htm>

Schinkel et Caspar David Friedrich¹⁵²³. L'exposition mettait en évidence une lignée d'artistes romantiques : de Runge et Friedrich aux peintres d'une certaine nouvelle objectivité. Des reproductions des œuvres des pères étaient accrochées à côté des tableaux des fils - Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Franz Radziwill et le photographe Albert Renger-Patzsch -, ainsi que l'avait souhaité Justus Bier, l'organisateur de l'exposition et directeur de l'institution. On pouvait d'ailleurs lire dans l'introduction à la petite brochure publiée à l'occasion de l'exposition : « Quand Schrimpf s'exprime sur ses ambitions artistiques : "Ce que j'aimerais et que je poursuis déjà depuis longtemps, c'est cela : être clair, simple et univoque (...)", on croirait entendre un Runge ou un Friedrich. »¹⁵²⁴

Après 1933, alors que Joseph Goebbels pouvait écrire « L'art allemand des prochaines décennies sera héroïque, dur comme l'acier, et *romantique...* »¹⁵²⁵, recourir au Romantisme allemand du XIX^e siècle semblait être la dernière possibilité pour rendre légitime dans le Troisième Reich une fraction de l'art moderne. C'est ce qu'entreprit Alois Schardt avec un nouvel accrochage au Kronprinzenpalais, l'annexe de la Nationalgalerie consacrée à l'art moderne, par lequel il entendait démontrer le lien entre les peintres romantiques et les expressionnistes allemands¹⁵²⁶. « Il veut [en] faire un musée germanique qui doit commencer avec Friedrich, Blechen et les Romantiques du XIX^e siècle et se terminer avec les abstraits d'aujourd'hui »¹⁵²⁷, rapporta Paul Westheim en 1933. Malgré ses efforts pour trouver des compromis, Alois Schardt, qui avait été nommé au début de l'année 1933 pour remplacer Ludwig Justi, fut démis

¹⁵²³ Voir sur le regain d'intérêt dont bénéficie l'œuvre de Friedrich au début des années 1930: Paul Westheim, « Der deutsche Künstler in Deutschland », *Das Kunstblatt*, sept. 1932, p.69-71. Paul Westheim y affirme que c'est une particularité allemande de ne pas reconnaître de leur vivant les artistes qui incarnent par la suite le mieux la germanité (p.70).

¹⁵²⁴ „Wenn Schrimpf über seine künstlerischen Ansichten äußert: "Was ich gern möchte und schon lange verfolge, ist dies: klar, einfach und eindeutig sein (...)", so ist das eine Äußerung wie sie ähnlich eine Runge oder Friedrich getan haben könnte.“; cité par Paul Rautmann, *op. cit.*, p.35.

¹⁵²⁵ Joseph Goebbels dans la revue *Die Music* en juin 1933. Cité par Michael Meyer, "A Musical Facade for the Third Reich", « *Degenerate Art* » : *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, 1991, p.174.

¹⁵²⁶ Voir sur ce sujet: Paul Ortwin Rave, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz, s.d., p.114-122. Et Annegret Janda, "The Fight for Modern Art: The Berlin Nationalgalerie after 1933", « *Degenerate Art* » : *The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, 1991, p.105-119.

¹⁵²⁷ „... aus dem er im Begriffe steht, ein germanisches Museum zu machen, das mit Friedrich, Blechen und den Romantikern des 19. Jahrhunderts beginnen und mit den Abstrakten von heute enden soll.“; Paul Westheim, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p.36.

de ses fonctions le 20 novembre de la même année¹⁵²⁸. La *Kestnergesellschaft* poursuivait vraisemblablement le même but que lui. Créée en 1916, au beau milieu de la guerre, elle avait depuis son origine pour ambition de faire venir à Hanovre des œuvres d'artistes contemporains de renommée internationale. Jusqu'à sa fermeture en 1936, elle tentera de présenter l'art le plus novateur encore accepté. Si l'introduction du catalogue de l'exposition sur le *Nouveau Romantisme allemand* était plutôt moderne d'un point de vue typographique, le contenu débordait d'allusions implicites à l'idéologie nazie. On insistait sur la vie des artistes à la campagne, leur attachement à ces lieux où ils avaient fui la grande ville, en même temps qu'ils se détournaient de l'expressionnisme¹⁵²⁹. S'était donc développé, autour de 1929, un discours sur la naissance d'un nouveau Romantisme dans l'art allemand que Goebbels, à la tête de la Chambre culturelle du Reich, s'était empressé de récupérer pour définir l'art désormais encouragé dans le Reich hitlérien : un « romantisme d'acier ». À la suite de quoi, les critiques et artistes à l'origine de cette nouvelle appellation avaient répondu en amplifiant ce qu'ils avaient eux-mêmes créé, espérant ainsi gagner leur place dans le jeune monde de l'art nazi. Il importe ainsi de souligner que ce retour au romantisme et au classicisme n'était en rien le résultat de la politique culturelle de Hitler, mais bien plutôt le produit d'une crise historique qui avait débouché sur la victoire du national-socialisme¹⁵³⁰.

Dans l'Allemagne de Hitler, la peinture romantique était à l'honneur. Dressant un inventaire du contenu de la Maison de l'art allemand (*Haus der deutschen Kunst*) lors de son ouverture en 1937, Paul Westheim en vint à inventer les néologismes suivants : « romantisme viking », « romantisme Nibelungen et anciens Germains », « romantisme guerrier », « romantisme de l'uniforme », « romantisme racial », « romantisme paysan »¹⁵³¹. En mai 1940, on fêta en grande pompe le centième anniversaire de la mort de Caspar David Friedrich. Les consignes étaient claires : faire de Friedrich un artiste national. La chose était aisée, car ce dernier incarnait depuis 1906 et la *Berliner*

¹⁵²⁸ Il finira par partir en 1939 à Los Angeles où il poursuivra sa carrière comme enseignant et conférencier. Il ne retournera pas en Allemagne. Voir Ruth Heftrig, *Alois J. Schardt : Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, "Drittem Reich" und Exil in America*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.

¹⁵²⁹ Olaf Peters insiste sur le fait que ces idées préexistaient à l'arrivée des nationaux-socialistes au pouvoir. Toutefois, il ne faut minimiser la chaîne des réactions et des réponses. Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.120.

¹⁵³⁰ Eckhart Gillen, *op. cit.*, 1999, p.18.

¹⁵³¹ „Wikingerrromantik“, „Nibelungen- und Alte-Germanen-Romantik“, „Kriegsromantik“, „Uniformromantik“, „Rassenromantik“, „Bauernromantik“; Paul Westheim, „Verlogener Realismus“, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p.119-122.

*Jahrhundert-Ausstellung (Exposition du siècle)*¹⁵³² le Vrai art allemand, un sujet qui, comme on le sait, deviendra central sous le Troisième Reich. « Le Romantisme et en particulier Caspar David Friedrich deviennent les incarnations d'une ontologie de la germanité », écrira plus tard Berthold Hinz¹⁵³³. Kurt Karl Eberlein le proclamait dans son livre sur Friedrich paru en 1939 : « "L'Allemand à la Rembrandt" que cherchait Langbehn est mort ; mais "L'Allemand à la Friedrich" vit et vivra dans l'art. »¹⁵³⁴ Selon lui, le national-socialisme éclairerait même des aspects jusque-là inconnus de l'œuvre de Friedrich. Celui-ci était réputé incarner la germanité et l'attachement à la patrie, en même temps que son souvenir matérialisait la permanence de certaines valeurs du Reich wilhelmien dans celui de Hitler¹⁵³⁵. Il devenait le modèle à suivre. Les pages de *Die Kunst im Dritten Reich*, la plus importante revue d'art de l'Allemagne nazie, étaient pleines de reproductions de Friedrich, Runge, Cranach et Dürer, et non des œuvres des Ziegler et autres Breker. Force est de constater tout de même que les expositions sur le thème du néoromantisme diminuèrent sensiblement après l'arrivée des nazis au pouvoir, même si la renommée des artistes qui y était rattachés était au plus haut entre 1933 et 1935. Après 1935, au moment où Hitler trancha en faveur de Rosenberg dans le débat sur la politique artistique du national-socialisme, il n'en fut quasiment plus question. La dernière exposition sur le thème eut lieu à Düsseldorf, au début de l'année 1936, sous le titre *Neue Romantische Kunst (Nouvel art romantique)*¹⁵³⁶.

2.1. Franz Radziwill : un exemple d'opportunisme

¹⁵³² Voir Klaus Wolbert, „III A "Deutsche Innerlichkeit" Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus“, *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p.34.

¹⁵³³ Berthold Hinz, « III B Die Mobilisierung im deutschen Faschismus », *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verl., 1974, p.58.

¹⁵³⁴ „Der Rembrandtdeutsche“, den Langbehn suchte, ist tot; aber "Der Friedrichdeutsche" lebt und wird leben in der Kunst.“; Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich – Der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst*. Cité in: Berthold Hinz, „III B Die Mobilisierung im deutschen Faschismus“, *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p.56.

¹⁵³⁵ F. U. Appelt, „Willy Müller, Lückendorf“, *Die Kunst*, avril 1940, 41^{ème} année, vol. 81, n°7, p.161-163.

¹⁵³⁶ Voir James A. Van Dyke, « „Neue Deutsche Romantik“ zwischen Modernität, Kulturkritik und Kunstpolitik 1929-1937 », *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit*, cat. expo., Winterthur, Kunstmuseum, Oldenburg, Landesmuseum, 1994, p.137 et suiv.

Intronisé parmi les néoromantiques allemands, Franz Radziwill se rapprocha rapidement du parti nazi. Le 1^{er} décembre 1930, il écrivait déjà à son ami l'historien de l'art Wilhelm Niemeyer : « Tu auras déjà noté avec satisfaction le succès hier soir des nazis à Brême... »¹⁵³⁷ Un peu plus d'un an plus tard, c'était avec euphorie et une conviction profonde - et non avec la naïveté d'un apolitique - que l'artiste parlait de la révolution nazie qui se préparait et dont il était le fervent prosélyte. Il écrivait à Wilhelm Niemeyer le 1^{er} juillet 1932 :

« La révolution de 1918 n'a pas pu chasser des palais leurs habitants, mais celle qui arrive fera disparaître les palais. (...) En tous cas, Il semble qu'à Berlin je souffre d'une très mauvaise réputation de nazi. C'est pourtant ma meilleure récompense de faire de la publicité pour ce grand mouvement qui a un sens tellement beau, l'Allemagne ! Quand vous irez voter le 30 juillet, donnez votre voix à Hitler. »¹⁵³⁸

Certes, c'étaient en grande partie les arguments socialistes du programme nazi qui avaient motivé l'adhésion et l'enthousiasme de Radziwill pour le NSDAP. Celui-ci croyait à un socialisme national, héritier des idées d'Oswald Spengler¹⁵³⁹ et propagé par Gregor Straßer¹⁵⁴⁰. Le peintre installé à Dangast, un village frison qu'il ne quittera presque jamais, était aussi séduit par ce que le programme nazi contenait de protestation populaire et campagnarde¹⁵⁴¹.

Nous l'avons vu, les néoromantiques bénéficiaient de propos élogieux dans la presse nazie. Tirant sûrement avantage de cette publicité, Franz Radziwill fut nommé en 1933 à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf pour prendre la succession de Paul Klee qui venait d'être limogé, puis d'être sélectionné par

¹⁵³⁷ „Den Bremer Nazi-Erfolg, den ich vorhin las, wirst Du schon gestern abend befriedigt vermerkt haben.“; Gerhard Wietek, *Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer: Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg, Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse zu Oldenburg, Isensee Verlag, 1990, p.139. Lors des élections du 30 novembre 1930 à Brême, le parti nazi avait remporté 25,4% des voix, soit 32 sièges sur 120.

¹⁵³⁸ „Die Revolution von 1918 hat die Bewohner der Paläste nicht zum Verlassen zwingen können, aber die kommende wird die Paläste verschwinden lassen. (...) Jedenfalls scheine ich in Berlin als Nazi schwer verrufen zu sein. Dieses ist mir aber bester Lohn, weiter für diese Bewegung zu werben, die den schönsten Sinn hat Deutschland! Wenn ihr am 30. Juli zu Wahl geht, dann gebt Hitler eure Stimme.“; Gerhard Wietek, *op. cit.*, p.141 et suiv. Cité in Olaf Peters, *op. cit.*, p.148.

¹⁵³⁹ Oswald Spengler avait publié en 1919 *Preußentum und Sozialismus (Prussianité et socialisme)*.

¹⁵⁴⁰ Gregor Straßer était l'un des leaders du NSDAP-Nord. Avec son frère Otto Straßer, il incarnait l'aile « gauche » du parti nazi.

¹⁵⁴¹ Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.148.

Eberhard Hanfstaengl pour le pavillon allemand de la Biennale de Venise en 1934¹⁵⁴². Paul Westheim, depuis son exil, ne manqua pas de railler violemment cette nomination et l'attitude du peintre, dans un article intitulé « Images de la culture issues de l'actualité allemande » (*Kulturbilder aus der deutschen Gegenwart*).

« Le peintre Radziwill », écrivit-il, « - il peint depuis peu des villes bariolées comme des cartes postales, dans le genre hollandais à la Salomon Ruisdael, avec moult canons et avions, qui correspondent bien à l'esprit de cette nouvelle époque - courait tout Berlin au début de l'année, expliquant à qui voulait l'entendre que Rembrandt ne serait "qu'un vieux Juif". Radziwill a été nommé Professeur à l'Académie de Düsseldorf. »¹⁵⁴³

Tout au long de son article, Westheim dévoilait et moquait les aberrations du système culturel nazi. Toujours en 1933, les œuvres de Radziwill furent sélectionnées pour l'exposition organisée par Hanfstaengl sur le thème *Images de guerre (Kriegsbilder)*, à l'occasion de la célébration du dixième anniversaire de la tentative de Putsch de Hitler. *Naroczsee* [ill.213], *Cambrai* [ill.214] et *Casque d'acier (Stahlhelm, 1933)* [ill.215] côtoyaient les réalisations d'un Fritz Erler [ill.216] ou d'un Ludwig Dettmann, deux chantres inconditionnels du nazisme.

À cette époque, Franz Radziwill s'était accointé avec Günther Martin pour développer l'idée d'un art tout entier tourné vers la nature, créé et exposé au sein d'une communauté de créateurs. Franz Radziwill s'était construit à cette époque une image de « prolétaire de l'art », de personnage mal dégrossi et méprisé par la société¹⁵⁴⁴. Celui qui se considérait comme un « ouvrier de la

¹⁵⁴² Il y expose *Die Straße* et *Sender Norddeich*.

¹⁵⁴³ „Der Maler Radziwill – er malt ansichtskartenbunten Städtebilder, niederländisches Genre so in der Art des Salomon Ruisdael, neuerdings, dem Geist der neuen Zeit entsprechend, reichlich mit Kanonen und Flugzeugen bestückt – lief anfangs des Jahres in Berlin herum und erklärte jedem, der es hören wollte, Rembrandt sei "doch auch nur so ein oller Jude". Radziwill wurde zum Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie ernannt.“; Paul Westheim, *Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985, p.38.

¹⁵⁴⁴ Voir à ce sujet James A. van Dyke, « Franz Radziwill im Kampf um Kunst », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.183 et suiv.

peinture »¹⁵⁴⁵ voyait dans la civilisation moderne le règne de la superficialité, de la médiocrité, du matérialisme et du rationalisme désenchanté. Certains critiques d'art et directeurs de musée comme Richard Bie et Richard Reiche s'étaient empressés au début des années 1930 de faire du peintre le représentant d'un renouveau artistique national, néoromantique, l'incarnation de l'artiste-artisan, de l'homme simple en rupture avec la société moderne¹⁵⁴⁶. Les aspirations communautaires partagées par Martin et Radziwill donnaient corps à l'esprit de la *Volksgemeinschaft* et trouvaient naturellement un écho auprès des jeunes nazis chargés de la politique artistique durant les premières années du Troisième Reich. Cet esprit communautaire, si Günther Martin réussit à l'implanter avec succès dans les ateliers de la Klosterstraße et Franz Radziwill à organiser quelques expositions à Düsseldorf, demeura à l'état d'utopie. Radziwill partageait aussi avec Martin une aversion, teintée d'aigreur, envers le marché de l'art capitaliste que récusait - du moins en apparence - le nouveau régime nazi. La remise en cause, voire le refus, du marché de l'art était de toute façon un sentiment largement répandu parmi les avant-gardes, du moins la grande majorité des tenants de l'art moderne. Tous, toutefois, ne se réjouissaient pas comme Rudolf Schlichter, écrivant à Franz Radziwill qu'« enfin, tout est en ordre, comme nous le souhaitions depuis longtemps. Désormais, les impertinents barbouilleurs rampent dans leur trou et l'affiliation à n'importe quelle brocante d'art juive n'est, Dieu merci, plus nécessaire pour légitimer le talent. »¹⁵⁴⁷

En 1935, au moment où, avec l'intervention de Hitler au congrès du Parti à Nuremberg, les exigences nazies en matière d'art semblaient s'affirmer autant que se préciser, Franz Radziwill fut renvoyé de l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf. Il semble toutefois, comme pour Otto Dix, que le licenciement du peintre de Dangast fût davantage dû à des rivalités internes qu'au caractère fantastique de ses œuvres comme cela fut souvent écrit¹⁵⁴⁸. Pour Werner Haftmann, cela ne faisait aucun doute : c'est parce que sa peinture ne

¹⁵⁴⁵ „ein Arbeiter der Malerei“; Lettre à Wilhelm Niemeyer du 6 avril 1925. Gerhard Wietek, *op. cit.*, 1990, p.111.

¹⁵⁴⁶ Cf. « Franz Radziwill », *Nachrichten von Stadt und Land* (Oldenburg), 7 mai 1933. Cité par James A. van Dyke, *loc. cit.*

¹⁵⁴⁷ „Endlich ist so geräumt worden, wie wir es schon lange wünschten. Nunmehr werden sich die frechen Schmutzer in ihre Löcher verkriechen u. die Zugehörigkeit zu irgendeinem alljüdischen Kunsttrödelgeschäft ist Gott sei Dank nicht mehr als Legitimation für Begabung nötig.“; Rudolf Schlichter dans une carte postale adressée à Franz Radziwill datée du 24 avril 1933. Cité in: James A. van Dyke, *op. cit.*, 1999, p.183.

¹⁵⁴⁸ Voir Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.154.

correspondait pas aux exigences nazies qu'il fut démis de ses fonctions « sans autre forme de procès »¹⁵⁴⁹. Pour l'auteur, il reçut même l'interdiction de peindre. On sait bien que cela ne fut pas le cas. Certes, son licenciement intervint après que Walter Hansen¹⁵⁵⁰, un intrigant redouté, membre depuis 1932 de l'Union de Combat et enseignant en arts plastiques qui cherchait de l'avancement, avait ressorti des photographies des premiers tableaux de Radziwill. Ces derniers étaient ensuite *mystérieusement* arrivés entre les mains de Paul Schulze-Naumburg et au sein de la direction nationale du NSDAP. Le 20 mars 1935, ce même Hansen faisait paraître dans le *Schwarze Korps* un article nauséabond dans lequel il prenait pour cible les artistes modernes. Illustré entre autres d'une peinture expressionniste de Radziwill, le texte qualifiait les tableaux de ce dernier de « mauvais gribouillages et [de] pornographiques »¹⁵⁵¹. Plus largement, il était choqué que « tous les anciens grands noms de l'époque de la décadence [la République de Weimar] : Schmidt-Rottluff, Feininger, Kandinski (*sic*), Klee, Kokoschka, Kirchner, Heckel, Hofer, Nolde, Barlach, Pechstein, Grosz, Dix et tous les autres qui ont une renommée seulement régionale, des Expressionnistes aujourd'hui complètement vides de sens, des peintres de la Sécession, de la Nouvelle Objectivité, etc. s[oi]ent toujours représentés dans les expositions, comme si la plupart des fonctionnaires des musées et des responsables d'expositions n'avaient pas encore saisi l'esprit de la nouvelle ère. »¹⁵⁵² En conséquence de quoi, il exigeait de Fritz Sauckel, Gauleiter de Thuringe, qu'il interdît ces expositions. Il achevait sa diatribe en mentionnant une procédure en instance au parti à l'encontre de Franz Radziwill. La réaction ne se fit pas attendre et le 5 avril 1935, le peintre reçut une note de Hanna Stirnemann du Kunstverein d'Iéna l'informant que l'exposition de ses œuvres - qui avait pourtant reçu un écho très favorable dans la presse régionale¹⁵⁵³ - serait fermée par mesure de sécurité avant la date

¹⁵⁴⁹ „kurzerhand“ ; Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.286.

¹⁵⁵⁰ Voir Ernst Klee, *Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009, p.194-195.

¹⁵⁵¹ „üble Schmierereien und Pornographien“ ; Wilhelm Hansen, „Nordisch-deutsch“, ein beliebter Deckmantel“, *Das schwarze Korps*, 20. 3. 1935. Cité in: Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.152.

¹⁵⁵² „Alle Namen der einstigen Größen aus der Verfallszeit : Schmidt-Rottluff, Feininger, Kandinski, Klee, Kokoschka, Kirchner, Heckel, Hofer, Nolde, Barlach, Pechstein, Grosz, Dix und alle die vielen meist nur örtlich bekannten, heute doch vollständig bedeutungslosen Expressionisten, Sezessionisten, Maler der Neuen Sachlichkeit usw. sind wieder in Ausstellungen vertreten, als ob manche Museumsbeamten und Ausstellungsleiter noch nicht den Geist der neuen Zeit begriffen hätten.“ ; *Ibid.*

¹⁵⁵³ Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.151.

prévue¹⁵⁵⁴. Le 22 juillet 1935, le directeur de l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf justifia le renvoi du peintre par ces mots quelque peu spécieux : « Au vu de l'évolution artistique du Professeur Radziwill, je suis convaincu qu'il ne possède pas la vitalité ni toute la compétence qui est indispensable pour guider des étudiants encore en quête d'eux-mêmes. »¹⁵⁵⁵ Cela n'échappa pas à Paul Westheim : Franz Radziwill « n'est plus autant apprécié dans le Parti »¹⁵⁵⁶, notait-il depuis son exil.

Pour autant, Franz Radziwill ne se détourna pas du NSDAP, mais lutta au contraire pour son retour en grâce. Pour cela, il utilisa tous ses contacts, en premier lieu Werner Peiner, un peintre issu de la Nouvelle Objectivité et de ce fameux « Néoromantisme », qui était alors une figure éminente de l'art officiel du Troisième Reich¹⁵⁵⁷. À la fin de l'année 1934, Wilhelm Niemeyer, un autre critique, avait déjà pris la défense de Radziwill. Dans « Remarques à propos des critiques faites aux peintures de Radziwill » (*Bekundungen über die beanstandeten Malereien Radziwills*), il montrait comment l'artiste était devenu un « national-socialiste convaincu »¹⁵⁵⁸, et mettait judicieusement l'accent sur l'antimarxisme de Radziwill et ses dissensions avec George Grosz. À Dangast où il revint s'installer après avoir quitté Düsseldorf, Franz Radziwill prit une part active aux activités de la section locale du NSDAP. Entre 1935 et 1937, il occupa la fonction de responsable de la propagande et fut chargé de la culture pour la Frise. Il tissa des liens avec de hautes personnalités du Parti en particulier le Gauleiter Karl Röver qui lui obtiendra en 1936 une réhabilitation officielle de la part de Joseph Goebbels. Celui-ci affirma que le peintre ne présentait aucun risque et condamna toutes les critiques dont il pourrait encore faire l'objet.

¹⁵⁵⁴ Lettre conservée dans les archives Franz Radziwill Haus und Archiv, Dangast. Citée in : *Ibid*, p.152.

¹⁵⁵⁵ „Ich habe mich nach Einblick in die künstlerische Entwicklung des Professors Radziwill davon überzeugt, dass er nicht die Eigenwüchsigkeit und das umfassende Können besitzt, das zur Führung noch suchender Kunststudenten unerlässlich ist.“; Copie à la Franz Radziwill Haus und Archiv, Dangast. Cité in: *Ibid*, note 490, p.147.

¹⁵⁵⁶ „nicht mehr so beliebt in der Partei ist“ ; Paul Westheim, *op. cit.*, 1985, p.46.

¹⁵⁵⁷ Werner Peiner réalisa ainsi des projets de tapisseries murales sur les grandes batailles allemandes pour la Galerie de marbre de la nouvelle Chancellerie du Reich. Pourtant en 1941, dans une lettre à Anneliese Lenk, le marchand d'art Hermann Abels constatait que c'était désormais un peintre « dont plus personne ne parl[ait] ». (*von dem niemand mehr spricht*). Cité in : *Ibid*, p.121.

¹⁵⁵⁸ „bewußter Nationalsozialist“; Gerhard Wietek, *op. cit.*, 1990, p.242.

Somme toute, Franz Radziwill avait parfaitement assimilé le système, même s'il en critiquait la modernité populacière et la bureaucratie absconse¹⁵⁵⁹ et regrettait d'après sa fille, Konstanze Radziwill, que les nazis eussent trahi si tôt leur programme.¹⁵⁶⁰ À la suite de sa réhabilitation en 1936, il participa à de nombreuses expositions, dont une exposition personnelle à la Kaiser-Friedrich-Kunsthalle de Wilhelmshaven. Pourtant, cela n'empêcha pas la confiscation en 1937 d'environ cinquante-neuf de ses œuvres. Dans le catalogue de l'exposition « *Art dégénéré* » de Munich, on put voir son portrait peint par Otto Dix en 1928 présenté comme un exemple très instructif de la question raciale en art. En 1938, lors de l'étape berlinoise de cette exposition itinérante, des œuvres expressionnistes de Radziwill vinrent grossir les rangs des objets diffamés¹⁵⁶¹. Des expositions personnelles furent annulées à Königsberg, Hambourg et Düsseldorf. La Chambre des Beaux-arts du Reich lui notifia qu'il lui était désormais interdit d'exposer seul ses œuvres. Ces dernières ne pouvaient apparaître que dans des présentations collectives. Il prit part tout de même cette année-là à une expédition en Espagne à bord d'un navire de guerre. Reporter invité par la Marine, il peignit *Le bombardement d'Almeria (Die Beschießung von Almeria)* [ill.217]. L'année suivante, il réalisa pour une caserne de Lübeck *L'attaque de char (Tankschlacht)*. À cette époque, l'Etat-major de l'armée de l'air à Munich lui acheta plusieurs travaux. En 1937, *Cambrai, Naroczsee* et *Tombe dans un no man's land (Grab im Niemandsland)* [ill.218] étaient présentés à la Kunsthalle de Hambourg, sous la forme d'un triptyque consacré à la guerre. Néanmoins, deux ans plus tard, alors que l'Allemagne entra en guerre, ils furent retirés. Quand enfin, en 1941 à Oldenburg, Radziwill présentera à la *Grande exposition régionale Weser-Ems (Große Gau-Ausstellung Weser-Ems)* entre autres *La guerre totale (Der totale Krieg)* [ill.219] et *Flandres (Flandern)* [ill.220], ses tableaux seront décrochés. Ce n'est qu'en 1942-1943, suite à la mort de sa femme et confronté aux informations terrifiantes en provenance de Stalingrad, que l'artiste prit réellement ses distances avec le régime. Lorsque la guerre toucha à sa fin, il

¹⁵⁵⁹ James A. van Dyke, *op. cit.*, 1999, p.187.

¹⁵⁶⁰ *Franz Radziwill : Raum und Haus*, cat. expo., Dangats, Franz-Radziwill-Haus und Archiv, 1988, p.29. Cité in : Olaf Peters, *op. cit.*, p.148. De fait, dans ses lettres écrites entre 1936 et 1941, on décèle une certaine désillusion face au régime dont il critique l'aspect spectaculaire et populacier, le matérialisme et la bureaucratie. Il n'en reste pas moins que, pour l'historien de l'art américain James A. Van Dyke, Franz Radziwill reste fidèle à l'Etat nazi. James A. van Dyke, « Franz Radziwill im Kampf um Kunst », *op. cit.*, 1999, p.187

¹⁵⁶¹ Il s'agissait vraisemblablement de *Gesellschaft am Tisch*, *Vier Menschen im Innenraum*, *Zwei liegende Frauen* et *Nackte Frau mit bekleideten Mann in einem Raum*.

fut enrôlé dans le *Volksturm*, puis fait prisonnier par les Anglais auxquels il parvint à échapper. Cette nouvelle expérience rendit sa critique de la guerre plus acerbe, laquelle déboucha sur un rejet plus large de la civilisation et de la technique. Alors que les œuvres des années 1920 avaient livré une vision héroïque et apologétique de la guerre et de la machine, teintée d'un nationalisme parfois agressif, les tableaux qu'il réalisa à la fin et au sortir de la guerre révélaient un ton tout autre, nettement plus pessimiste. Dès 1940, on aurait pu lire dans ses lettres son revirement quant à son attitude face à la guerre. Il écrivait le 21 mai 1940 à sa femme Johann Ingeborg-Radziwill : « Quand j'étais soldat durant la Grande Guerre, je n'ai jamais posé ne serait-ce qu'un œil sur le sort cruel des civils. Maintenant, à 45 ans, je ne vois presque que cela et j'y vois aussi le côté le plus atroce de la guerre. Aussi, ma prière silencieuse quotidienne est-elle que la guerre prenne bientôt fin. »¹⁵⁶² Mais à l'hiver 1945, il déplorait la violence dont étaient victimes les Allemands d'Europe de l'Est, ceux que l'on arrachait à leur foyer¹⁵⁶³. En revanche, il était parfaitement indifférent à l'égard du génocide qui venait de s'y être perpétré. Comme beaucoup de ses compatriotes, il rendait les occupants anglais responsables des dures privations qu'il subissait et faisait des Allemands leurs victimes¹⁵⁶⁴. Quant aux administrations alliées et aux hommes politiques allemands occupés à la reconstruction du pays, il les jugeait sinon pires, du moins aussi mauvais que les nationaux-socialistes¹⁵⁶⁵.

Malgré tout cela, dans les publications et les expositions des années 1963 à 1989, Franz Radziwill est majoritairement cité comme un artiste non aligné dans l'Allemagne nazie, voire comme un résistant. En 1968, trois de ses œuvres sont reproduites dans l'imposant ouvrage d'Ernst Niekisch et Erhard Frommhold *Kunst im Widerstand (L'art en résistance)*¹⁵⁶⁶. Dans une monographie publiée en 1975, Rainer W. Schulze tente maladroitement de minorer l'implication de

¹⁵⁶² „Im großen Krieg habe ich als junger Soldat nie ein Auge für dieses grausame Los der Zivilbevölkerung gehabt. Jetzt als 45jähriger sehe ich fast nur dieses und sehe hier auch die grausamste Seite des Krieges. So soll mein stilles Gebet jeden Tag sein, daß der Krieg bald ein Ende nehmen möge.“; cité in : Andrea Firmenich, Rainer W. Schulze, et al., *Franz Radziwill 1895 bis 1983 : Das größte Wunder ist die Wirklichkeit. Monographie und Werkverzeichnis*, Cologne, Wienand, 1995, p.59.

¹⁵⁶³ Lettre de Franz Radziwill à Wilhelm Niemeyer datée du 26 décembre 1945, citée par James A. Van Dyke, *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-1945*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, p.165.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*

¹⁵⁶⁵ Opinion énoncée dans plusieurs lettres de Franz Radziwill à Wilhelm Niemeyer (18 janvier, 9 juin, 4 septembre et 15 novembre 1946). Citée par James A. Van Dyke, *Ibid.*, p.166.

¹⁵⁶⁶ Ce sont *Apokalyptische Komposition* (1942-43), *Wohin in dieser Welt?* (1940) et *Deutschland 1944* (1944).

Radziwill au sein de la mécanique nazie. Il n'hésite pas à écrire : « Il n'avait manifestement aucune idée de la véritable idéologie de mépris pour l'humanité, et se détourna du parti longtemps avant son exclusion officielle en 1938 »¹⁵⁶⁷. De la même manière, dans le catalogue de l'exposition qui lui est consacrée en 1981 à Berlin, Oldenburg et Hanovre, si l'on parle de son adhésion au NSDAP, on ne voit en elle que la conséquence de sa naïveté¹⁵⁶⁸. Pour Werner Haftmann, qui classe Radziwill parmi les représentants d'un vérisme critique et 'appuie pour cela sur la brève participation du peintre au *Novembergruppe*, l'adhésion du peintre au NSDAP apparaît comme un revirement autant incompréhensible qu'inexplicable¹⁵⁶⁹. À la même époque, à l'occasion de l'exposition de Stuttgart 1900-1945 : *Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition (1900-1945 : Artistes en Allemagne. Individualisme et tradition)*, on regarde le travail de Radziwill dans les années 1930 et 1940 comme la continuité de ce qu'il avait produit jusqu'alors. La dimension fantastique prendrait de plus en plus d'importance dans des œuvres qui ne seraient porteuses d'aucun discours politique¹⁵⁷⁰. Enfin, dans les pages du catalogue *Schrecken und Hoffnung : Künstler sehen Frieden und Krieg (Peur et espoir : les artistes face à la paix et à la guerre)* organisée conjointement par l'Allemagne et l'URSS en 1987, l'interdiction d'exposition personnelle notifiée à Radziwill en 1938 se transforme en une exclusion du NSDAP et de la Chambre culturelle du Reich¹⁵⁷¹.

Comme il se doit, Franz Radziwill s'était occupé de remanier sa biographie en 1945 et, vivant jusqu'en 1983, il pouvait contrôler les discours sur sa personne. Dans le tableau qu'il peignit en 1946 sous le titre *La plainte de Brême (Die Klage Bremens)* [ill.221], il ne manqua pas d'apposer sa signature à l'intersection de deux poutres d'une maison en ruine formant une croix, se désignant explicitement comme un Christ martyr. L'armistice signé, Franz

¹⁵⁶⁷ „Von der eigentlichen menschenverachtenden Ideologie hatte er offenbar keine Ahnung, und wandte sich, lange vor seinem offiziellen Ausschluß 1938, innerlich von der Partei ab.“ ; Rainer W. Schulze, *Franz Radziwill – Der Maler*, Munich, Thieme, 1975, p.113.

¹⁵⁶⁸ „In naiver Fehleinschätzung verpflichtet sich Radziwill 1933 einer politischen Bewegung, die ihm zwar zu einer zweijährigen Professur an der Kunstakademie verholfen hat, seinen Empfindungen, seinen Lebensanschauungen und seinen künstlerischen Intentionen aber zutiefst widerspricht.“ ; *Franz Radziwill*, cat. expo., Oldenburg, Landesmuseum, 1981, p.15.

¹⁵⁶⁹ Werner Haftmann, *op. cit.*, 1986, p.286.

¹⁵⁷⁰ *1900-1945 : Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition*, cat. expo., Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1986, p.32 et 57.

¹⁵⁷¹ *Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg*, cat. expo., Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Munich, Stadtmuseum, Moscou, Staatliche Gemädegalerie, Léningrad, Ermitage, 1987-1988, p.344.

Radziwill avait, comme d'autres, pris soin d'apporter certaines modifications à ses œuvres. Ainsi, la plupart des ciels représentés dans ses tableaux, ceux qui confèrent cette note particulièrement inquiétante aux paysages peints par l'artiste et seront amplement commentés par la suite, furent repeints au sortir de la guerre. Sombres, tourmentés, peints dans des coloris surnaturels, ils sont lus comme une menace. À cette époque, il cherchait à faire accroire que les fonctions qu'il avait prises entre 1935 et 1937 au sein de la NSDAP n'avaient constitué que des mesures de protection. Pour Gerhard Wietek, éditeur scientifique de la correspondance entre Franz Radziwill et Wilhelm Niemeyer, cela lui avait surtout servi à « réfuter le doute quant à son manque de fiabilité politique, et à s'engager pour le parti plus fortement que jamais auparavant »¹⁵⁷². Pourtant à en croire l'artiste, il aurait mené une résistance intellectuelle¹⁵⁷³. Il faut admettre qu'on l'a cru, car, en 1949, la commission de dénazification le relaxa. Il faut surtout y voir une fois de plus la conséquence du statut particulier - celui de résistant en soi ou de naïf : dans les deux cas d'innocent - dont jouissent les artistes, lesquels bénéficièrent aussi de la rapidité avec laquelle fut menée la dénazification.

2.2 Le Parteigenosse (Pg)¹⁵⁷⁴ Alexander Kanoldt

Alexander Kanoldt dont la peinture présentait une facture lisse et classique, à certains égards proches, des conceptions académiques nazies, fut nommé en 1933 par Bernhard Rust directeur de l'Ecole nationale supérieure d'enseignement de l'art (*Staatliche Hochschule für Kunstszziehung*) de Berlin-Schöneberg¹⁵⁷⁵. Il était surtout entré au NSDAP le 1^{er} mai 1932, quelques semaines après l'échec de Hitler à l'élection présidentielle et peu de temps avant le renvoi de Brüning¹⁵⁷⁶, ce qui fit écrire à Winfried Wendland, conseiller au ministère de la culture auprès de Bernhard Rust et conservateur

¹⁵⁷² „... die Zweifel an seiner politischen Unzuverlässigkeit zu widerlegen und sich stärker als jemals vorher für die Partei zu engagieren.“; Gerhard Wietek, *op. cit.*, 1990, p.55.

¹⁵⁷³ Hans Heinrich Maass-Radziwill, *Franz Radziwill im „Dritten Reich“*. *Der andere Widerstand*, Brême, Verlag H. M. Hauschild, 1995, p.46.

¹⁵⁷⁴ *Parteigenosse*: camarade de parti. C'est ainsi que l'on nommait les membres du Parti national-socialiste.

¹⁵⁷⁵ Il fera venir pour y occuper des postes de professeurs Georg Schrimpf, Karl Rössing et Walter Dixel.

¹⁵⁷⁶ Il y est inscrit sous le numéro 1117863. Voir : Michael Koch, „Der "entartete" Parteigenosse Alexander Kanoldt im Dritten Reich“, *Alexander Kanoldt (1881-1939) : Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, cat. expo., Fribourg, Museum für Neue Kunst, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1987, p.52.

des écoles nationales réunies de Berlin, dans le *Deutsche Kultur-Wacht*, l'organe de l'Union de combat pour la culture allemande en 1933 : « ... la nouvelle organisation (...) doit faire ressortir de manière représentative des hommes qui sont, par leurs performances, des guides [*Führer*] pour le peuple dans le domaine de l'art. C'est arrivé avec la nomination du vieux Pg. Kanoldt comme directeur à Berlin ; lui, comme Radziwill qui est allé à Düsseldorf, ne sont pas seulement des artistes de talent, mais ont dû endurer certaines choses en leur qualité d'anciens Pg. »¹⁵⁷⁷ À cette époque, l'artiste traversait une période difficile. En mars 1931, il avait été limogé de l'Académie de Breslau où Oskar Moll l'avait appelé en 1925. Là-bas, il n'avait cessé de vitupérer contre le modernisme progressiste des cours proposés par Oskar Moll ou Hans Scharoun dont la nomination, la même année que lui, l'avait passablement irrité. En 1928, l'arrivée du peintre abstrait Johannes Molzahn remplaçant du néo-impressionniste Konrad von Kardoff avec qui Kanoldt était particulièrement lié, finit de sceller son isolement au sein de l'école. Le peintre tenait l'abstraction et l'expressionnisme pour non-allemands et non-aryens¹⁵⁷⁸ et ne manquait pas une occasion de se plaindre de ses collègues. Plus tard, il voudra que son licenciement soit compris comme une « protestation ouverte contre la tendance judéo-marxiste de l'établissement »¹⁵⁷⁹. Après Breslau, Alexander Kanoldt s'installa à Garmisch où il dirigea une école privée de peinture. Durement touché par la crise économique, tracassé par le déclassement social qui pourrait en résulter, aigri par son expérience à l'Académie et inquiet quant à la situation politique et culturelle de l'Allemagne, Kanoldt plaçait tous ses espoirs dans le changement incarné par les nazis. Il l'avait bien montré dans ses natures mortes des années 1920, il voulait de l'ordre. Wilhelm Hausenstein disait d'ailleurs de lui en 1926 : « Il aime tout ce qui trahit un ordonnancement constructif dans le classement des objets. Il aime l'ordre en lui-même. »¹⁵⁸⁰ Sa correspondance témoigne encore aujourd'hui de l'aveuglement dont il fit

¹⁵⁷⁷ „Der neue Aufbau (...) muß die Männer repräsentativ herausstellen, die durch ihre Leistungen dem Volk in der Kunst Führer sind. Das ist mit der Berufung des alten Pg. Kanoldt zum Direktor in Berlin geschehen; er sowohl wie Radziwill, der nach Düsseldorf kam, sind nicht nur Künstler von Können, sondern haben als alte Pg. Manches erdulden müssen.“; Winfried Wendland, *Deutsche Kultur-Wacht*, 2^{ème} année, n°28, 1933, p.2. Cité in: *Ibid*, p.58.

¹⁵⁷⁸ Cité in : *Ibid*, p.51.

¹⁵⁷⁹ „offenen Protest gegen die jüdisch-marxistische Tendenz der Anstalt“; lettre d'Alexander Kanoldt au ministère de la culture du Land de Bade (*Badisches Kultusministerium*), 3. 8. 1935. Cité in: *Ibid*, p.53.

¹⁵⁸⁰ „Er liebt alles, was eine konstruktive Planung in der Ordnung der Dinge verrät. Er liebt die Ordnung selbst.“; Wilhelm Hausenstein, „Alexander Kanoldt“, *Die Horen: Zeitschrift des Künstlerdanks*, 2^{ème} année, 1926, p.46.

preuve et de la méconnaissance totale qu'il semble avoir eu de la situation, par exemple quand il chercha à consoler Hanna Kronberger-Frentzen, suspendue en mars 1933 de son poste à la Kunsthalle de Mannheim car « bolcheviste culturelle » et « juive »¹⁵⁸¹.

C'est ainsi bien plus son adhésion au NSDAP et son hostilité envers Oskar Moll et le Bauhaus qui propulsèrent la carrière académique d'Alexander Kanoldt au sein du Troisième Reich, que les qualités de sa peinture. Bernhard Rust et les autres ne s'y étaient pas trompés. En plaçant les peintres de la République de Weimar encore politiquement et esthétiquement acceptables à des postes administratifs, on les éloignait habilement de la vie artistique. Le travail administratif qu'Alexander Kanoldt jugeait « borné » et « ennuyeux », ¹⁵⁸² l'accaparait totalement et ne lui laissait plus de temps pour peindre. En trois ans et demi, il ne réalisa qu'une seule huile, le portrait de sa fille Angelina en 1935 [ill.222], deux lithographies et quelques dessins.

Dès 1935, sa position au sein de l'institution sembla faiblir. Sa candidature pour l'Ecole supérieure des beaux-arts (*Hochschule der bildenden Künste*) nouvellement créée à Karlsruhe fut ainsi refusée. Ses espoirs dans le régime nazi ne cessaient également de diminuer. « Il était devenu très dépressif » se rappelle Karl Rössing. « Il ne prenait plus de pincettes, il était complètement désespéré, après avoir regardé le Troisième Reich avec espoir. »¹⁵⁸³ Marqué par la maladie et l'amertume, il démissionna de son poste à l'automne 1936 et demanda avec succès un atelier de maître (*Meisteratelier*) à l'Académie prussienne des arts. Contrairement à ce qui a souvent pu être écrit, il ne subit pas de pressions politiques directes, pas plus qu'il ne manifesta par ce geste une quelconque protestation politique. Répondant le 3 novembre 1936 au *Deutsche Allgemeine Zeitung* qui l'interrogeait sur son départ, Kanoldt se dit épuisé ¹⁵⁸⁴. Deux ans plus tard, il sera profondément affecté par l'emprisonnement à Sachsenhausen de Martin Niemöller, le pasteur de ses deux

¹⁵⁸¹ Voir *Alexander Kanoldt 1881-1939: Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, cat. expo., Freiburg im Breisgau, Museum für Neue Kunst, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1987, p.57.

¹⁵⁸² „sture“, „öde“; Lettre d'Alexander Kanoldt à Hanna Kronberger du 23. 12. 1934, citée in : *Ibid*, p.47.

¹⁵⁸³ „Er war sehr depressiv geworden, nahm kein Blatt mehr vor den Mund, ja, er war geradezu verzweifelt, nachdem er das Dritte Reich mit gewissen Hoffnungen kommen sah.“; Karl Rössing dans une lettre à Michael Koch, 21. 1. 1980. Cité in: *Ibid*, p.64.

¹⁵⁸⁴ *Deutsche Allgemeine Zeitung* du 3. 11. 1936, cité in: *Ibid*, p.65.

filles. « Notre vie domestique est profondément marquée par le cas Niemöller. »¹⁵⁸⁵ écrivait-il le 9 mars 1938 à Hanna Kronberger-Frentzen.

Malgré son appartenance au parti, le peintre ne fut pas épargné par l'action menée contre l'art dégénéré. Pourtant, il rencontrait au même moment un certain succès, il participant à pas moins de dix-huit expositions entre 1933 et 1945. L'Etat-major de l'armée de l'air à Königsberg lui passa commande en 1937 d'une peinture ; des marchands d'art lui achetèrent des gravures, tout comme la collection d'art graphique (*Graphische Sammlung*) de Munich. Le *Museum Folkwang* d'Essen, quant à lui, acheta autant de lithographies de l'artiste que contenait le lot qui venait d'être confisqué au musée sous prétexte d'art dégénéré. Dans l'année qui suivit, sa santé se détériora de plus en plus. Il mourut le 24 janvier 1939. La presse allemande lui rendit hommage.

Si en 1971, dans la thèse qu'elle consacre à Alexander Kanoldt - une des premières citations de l'artiste dans un texte depuis les années 1920¹⁵⁸⁶ - Brigitte Fischer-Hollweg voit encore dans le réalisme de la Nouvelle Objectivité et des Ziegler et autres Saliger des points de contact qui seraient d'ordre autant formel qu'idéologique, dans les années 1980, à la suite du mouvement de normalisation du passé entrepris par Helmut Kohl, l'œuvre d'Alexander Kanoldt est lavée de toute ambiguïté. Même dans le catalogue de l'exposition organisée à Fribourg et Wuppertal en 1987, pourtant très objectif quant aux activités de Kanoldt sous le Troisième Reich, le texte consacré à cette période s'ouvre par le portrait d'un Kanoldt "victime"¹⁵⁸⁷. En Allemagne de l'Est où la figure de l'artiste bénéficie d'une réputation d'exemplarité morale, sa biographie subit quelques ajustements. Si Diether Schmidt, dans son livre *In letzter Stunde* publié en 1964, évoque les nominations d'Alexander Kanoldt et Georg Schrimpf au sein de l'école d'art de Berlin-Schöneberg, il ajoute que cela ne signifiait en rien que les deux artistes fussent devenus nazis. Pour preuve, selon l'auteur, ils furent renvoyés au bout de quelques années¹⁵⁸⁸.

¹⁵⁸⁵ „Unser häusliches Leben ist sehr bedrückt durch den Fall Niemöller.“; Cité in: *Ibid*, p.68.

¹⁵⁸⁶ Brigitte Fischer-Hollweg, *Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit*, Bochum, Ruhr-Universität, thèse, 1971. Auparavant, depuis 1945, Alexander Kanoldt n'avait été cité que dans un livre consacré à l'Académie de Breslau et à Oskar Moll (Ernst Scheyer, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg, Holzner, 1961) et en 1963 Edith Ammann avait consacré un ouvrage à l'œuvre graphique de l'artiste (Edith Ammann, *Das graphische Werk von Alexander Kanoldt*, Karlsruhe, Schriften der Staatlichen Kunsthalle, 1963).

¹⁵⁸⁷ *Alexander Kanoldt 1881-1939: Gemälde, Zeichnungen, Lithographien*, cat. expo., Freiburg im Breisgau, Museum für Neue Kunst, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1987, p.47.

¹⁵⁸⁸ Diether Schmidt, *In letzter Stunde 1933-1945 : Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Band II*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964, p.13.

2.3 Georg Schrimpf et la peinture de paysage

Suite au départ de Kanoldt, Georg Schrimpf fut lui aussi licencié de l'École nationale supérieure d'enseignement de l'art de Berlin-Schöneberg. Hans Zimbal, qui avait remplacé Alexander Kanoldt à la tête de l'école, réclama que Georg Schrimpf fût rétrogradé : il ne pouvait plus selon lui être « hors classe ». Pour cela, on demanda au peintre de remplir un formulaire et d'y renseigner ses appartenances passées à des partis ou à des organisations. Consciencieusement, Schrimpf indiqua « 1910-1911 : SPD / janv.-avril 1919 : KPD / 1925-1926 : Rote Hilfe »¹⁵⁸⁹ Le 24 septembre 1937, une lettre de Bernhard Rust l'informait qu'en raison de ses accointances avec le parti communiste, il était démis de ses fonctions. Nombreux furent ceux qui cherchèrent à prendre sa défense. Ne prenant en compte que les tableaux relevant de ce genre, on chercha à faire de lui le représentant de la peinture allemande de paysage. Ainsi, durant le Troisième Reich, parmi les œuvres de Schrimpf, seuls les paysages - ou presque - étaient reproduits dans les ouvrages généraux ou les catalogues d'expositions de groupe¹⁵⁹⁰. Ce désir d'un retour à la nature avait été inspiré à Schrimpf par le mouvement anarchiste. En 1913, il avait séjourné dans la colonie anarchiste Monte Verita à Ascona, en Suisse, où il avait rencontré Oskar Maria Graf avec lequel il s'était lié d'amitié. Marqué par la pensée d'Otto Gross qui avait séjourné plusieurs fois à Monte Verita entre 1905 et 1911, Schrimpf cherchait dans son travail à retrouver une proximité avec le paysage et briser les codes sociaux. Les femmes - et leurs enfants -, omniprésentes dans l'œuvre du peintre des années 1920, n'étaient pas sans rappeler l'utopie féministe matriarcale revendiquée par le médecin autrichien, une société dans laquelle la femme serait le centre de tout. Dans les années 1930, les personnages disparurent des représentations peintes par Schrimpf pour ne laisser place qu'aux seuls paysages. Ce qui était né de l'impulsion d'idéaux anarchistes était perçu par les nationaux-socialistes comme une réponse à leurs propres fantasmes du « sang et du sol » (*Blut und Boden*). Il faut dire que la peinture de Schrimpf, comme celle de beaucoup de ses collègues, était entrée dans une sorte de crise : les tensions et les compositions

¹⁵⁸⁹ Cité in : Ulrich Gerster, « Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 63, N°4, 2000, p.550.

¹⁵⁹⁰ *Ibid*, p.553.

problématiques qui avaient fait la renommée de son art s'amenuisaient au point de disparaître.

Toutefois, en supprimant toute présence humaine de ses paysages, Schrimpf s'éloignait sensiblement des représentations encouragées par l'idéologie nationale-socialiste et exposées dans le Temple de l'art allemand. « Définie comme l'autoportrait du génie d'un peuple créateur »¹⁵⁹¹, la peinture de paysage se devait d'imposer l'homme qui modelait la nature : le paysan ou le marin. Dans l'Allemagne nazie, le paysage était devenu le genre roi : il représentait 40% de la production artistique totale¹⁵⁹². Il devait servir à prouver le caractère national de l'imagination. Ces tableaux, en renvoyant au peuple l'image d'un monde qu'il avait lui-même apprivoisé et modelé par son travail, attestaient de la force de son génie¹⁵⁹³. Ces images étaient de surcroît sournoisement utilisées par les nazis afin de justifier leur guerre de conquête¹⁵⁹⁴. En mettant en relation le peuple à l'espace, elles révélaient l'attachement - voire la filiation - de l'artiste au territoire. Quelque vingt ans plus tôt, l'illustre Heinrich Wölfflin l'avait déjà envisagé : il distinguait « outre le style individuel » un « *style d'école, un style de pays, un style de race* »¹⁵⁹⁵. Richard Bie poursuivait en 1930 en parlant des paysages des peintres de la Nouvelle Objectivité : Schrimpf était décrit comme le peintre de la Bavière, Wacker représentait celui du Sud de l'Allemagne (*sic*) - en fait l'Autriche -, Wedewer incarnait l'artiste de la Westphalie¹⁵⁹⁶. Ailleurs, les tableaux de Lenk, Schrimpf et Champion n'étaient plus que des « description[s] de la patrie »¹⁵⁹⁷. Dans les titres des expositions, on retrouvait le même principe : on put voir à Berlin en 1942 une exposition consacrée aux *Artistes installés sur le cours supérieur du Rhin (Oberrheinischer Künstler)*. Depuis les années 1930, la

¹⁵⁹¹ Eric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.191.

¹⁵⁹² Hildegard Brenner, *op. cit.*, 1980, p.173.

¹⁵⁹³ Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p.187.

¹⁵⁹⁴ Les informations et les citations que nous utilisons dans ce paragraphe sont tirées, sauf mention contraire, de Markus Heinzelmann, *op. cit.*, p.218-222.

¹⁵⁹⁵ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1966, p.11. En 1933, dans la « révision en guise d'épilogue » qu'il ajoute à son texte, Wölfflin persiste et signe. Précisons que Wölfflin, comme d'autres grands professeurs, avaient rejoint en 1929 l'Union de combat pour la culture allemande. Sur ce sujet, voir Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p.186.

¹⁵⁹⁶ Richard Bie, *op. cit.*, 1930, p.15 et suiv.

¹⁵⁹⁷ « *Vaterlandsschilderung* » ; Fritz Alexander Kauffmann, *Die neue deutsche Malerei*, Berlin, Deutscher Verlag, 1941, p.39. Le livre est traduit en français en 1945 sous le titre: *La nouvelle peinture allemande*, Bruxelles, Maison Internationale d'Édition, 1945.

photographe Erna Lendvai-Dircksen réalisait des portraits. À partir de son livre *Das deutsche Volksgesicht (Le visage du peuple allemand)* [ill.223], cinq volumes furent publiés tout au long de la Deuxième Guerre mondiale. Les portraits étaient classés selon les régions de l'Allemagne où ils avaient été exécutés. À chaque volume correspondait une région : *Schleswig-Holstein* (1939-1942), *Niedersachsen* (1942), *Tirol und Vorarlberg* (1941-1943), *Mecklenburg und Pommern* (1940-1942), *Kurhessen* (1943). Le sous-texte était clair : race et paysage étaient intimement liés. Tout cela représentait une façon subtile mais néanmoins misérable de justifier les ambitions expansionnistes du Reich. Diffusant l'idéal *völkisch* d'un mode de vie rural en harmonie avec la nature, la peinture de paysage servait surtout la préparation de l'économie de guerre, l'autarcie par laquelle l'Allemagne devrait vivre.

Lors de l'action contre l'art dégénéré, six des peintures de Georg Schrimpf et vingt-sept de ses œuvres graphiques furent quand même retirées des musées. C'étaient toutefois majoritairement des œuvres de jeunesse, expressionnistes ou d'influence cubiste. Quand un de ses tableaux fut accroché dans l'exposition « *Art dégénéré* », Rudolf Hess intervint en personne pour la faire enlever. Le troisième homme du régime et dauphin d'Adolf Hitler collectionnait les œuvres de l'artiste. D'ailleurs, Georg Schrimpf mourra le 19 avril 1938 sans avoir pu achever la dernière commande que celui-ci lui avait passée. Hess enverra un télégramme de condoléances à sa veuve. En 1940, Matthias Pförtner publia une monographie consacrée à l'œuvre de l'artiste. Il y insistait sur l'habileté de Schrimpf à avoir su surmonter le constructivisme et l'abstraction décorative. L'ordre de la composition picturale serait un écho au nouvel ordre instauré dans la société par le régime nazi¹⁵⁹⁸. Pourtant, il n'y avait pas eu de réel changement dans la peinture de Schrimpf après 1933. On notera juste avec Ulrich Gerster que le dernier paysage qu'il peignit représentait des montagnes dans un épais brouillard¹⁵⁹⁹. Intitulé *Paysage mouvementé (Bewegte Landschaft, 1937)* [ill.224], ce tableau ne présente pourtant aucune agitation. Seules quelques branches semblent ployer légèrement sous le souffle du vent. Un chemin part du coin inférieur droit du tableau, mais il semble ne mener nulle part. L'horizon est bouché par les montagnes et le ciel opacifié par la brume. Sur instruction du maire de la ville, ce tableau fut acheté en 1942 à la Galerie Günther Franke par la Kunsthalle de Mannheim pour la somme considérable de 5 000 Reichsmark. Il y a tout lieu de

¹⁵⁹⁸ Matthias Pförtner, *Georg Schrimpf*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1940.

¹⁵⁹⁹ Ulrich Gerster, *op. cit.*, 2000, p.549.

penser que l'argent provenait de la somme (29 800 Reichsmark) perçue par la Kunsthalle en dédommagements des six cents œuvres confisquées, et parmi celles-ci - douloureuse ironie - deux œuvres de Georg Schrimpf¹⁶⁰⁰. Dans les paysages de 1937, les ciels pâles, glaciaux et mornes occupent de plus en plus d'espace, jusqu'à accaparer les deux tiers de l'image. Dans *La vallée du Mangfall (Mangfalltal)* [ill.225], la nature atrophiée par la neige semble comme écrasée par un ciel lourd et voilé qui menace l'apparent calme de la campagne bavaroise. D'après Markus Heinzelmänn, Otto Nagel s'était représenté une fois en marcheur perdu dans l'immensité de la forêt allemande, montrant, sous l'apparente iconographie nationaliste, sa détresse tant personnelle qu'artistique¹⁶⁰¹. Le poète Oskar Loerker, dans un poème publié en 1936 *Im Wald der Welt (Dans la forêt du monde)*, utilisait le motif de la forêt pour représenter le refuge de ceux dont on parlera plus tard comme des émigrés de l'intérieur. La forêt offrait un asile à ceux dont l'âme était pure et qui ne pouvaient continuer à vivre dans un univers violent et barbare¹⁶⁰². Dans son journal tenu du 9 septembre 1944 au 25 juillet 1945, le peintre paysagiste Erwin Bowien multipliait lui aussi les rapprochements entre les phénomènes naturels et l'actualité politique. À cette époque, il vivait à la frontière suisse dans le petit village de Kreuzthal-Eisenbach, partageant, avec le journaliste et poète de Solingen Hanns Heinen et sa femme, un toit et un sort de clandestin. Le 15 novembre 1944, il notait : « Au-dehors, la neige tombe, très lente pour couvrir tout comme les événements de notre temps couvrent toutes les forces vives de l'âme. »¹⁶⁰³ Quelques jours plus tard, il poursuivait : « La nature même prend part à l'apocalypse qui nous attend. La pluie a lavé la neige, c'est pire qu'au printemps. Les plus petits ruisseaux sont des torrents chargés de bois et de boue. »¹⁶⁰⁴ Le 4 février encore : « Avec la fonte de la glace, l'empire de Hitler s'écroule en ruines. »¹⁶⁰⁵ Erwin Bowien rédigea son journal en français. Si cela pouvait répondre, comme le suggère Bernard Zimmermann, à un désir de

¹⁶⁰⁰ Ulrich Gerster, „Der Schützling des Stellvertreters“: Georg Schrimpf und sein Gemälde "Mädchen vor dem Spiegel", *Das verfeimte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich"*, Berlin, Akademie Verlag, 2009, p.356-357.

¹⁶⁰¹ Voir Markus Heinzelmänn, *op. cit.*, p.236.

¹⁶⁰² Annick Benoit-Dusauso et Guy Fontaine (dir.), *Lettres européennes : Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck, 2007, p.669.

¹⁶⁰³ Erwin Bowien, *Heures perdues du matin. Journal d'un artiste peintre, Alpes Bavaoises, 9. IX. 1944-10. V. 1945*, adaptation, notice et notes par Bernard Zimmermann, Paris, L'Harmattan, 2000, p.52.

¹⁶⁰⁴ *Ibid*, p.56.

¹⁶⁰⁵ *Ibid*, p.102.

« synthèse européenne »¹⁶⁰⁶, il nous semble qu'il faille surtout y voir un refus de la langue allemande - pourtant sa langue maternelle - entachée par l'hitlérisme, ainsi que le consignait depuis plusieurs années Victor Klemperer. Dans son journal, qu'il concevait comme un testament alors que l'Allemagne s'effondrait, le paysage était aussi convoqué comme un contre-monde idyllique et une consolation. Découragé, il confiait le 28 mars 1945 : « Depuis l'avancée des Russes de Varsovie à Stettin, la concentration nécessaire pour peindre me manque. Pourtant un peintre voit le monde sensible, même en souffrant de toute son âme de la tragédie à laquelle il assiste en spectateur involontaire. La brume violette-grise qui voile, à l'horizon, les hauteurs de la Forêt Noire et de l'Alpe souabe me séduit autant que le bel élan de la montagne au premier plan, souligné par la neige couvrant son flanc nord. La blancheur dure de cette neige a une clarté superbe qui reluit comme un diamant sur le velours du ciel gris-violet. »¹⁶⁰⁷

Depuis le tournant du siècle, le paysage avait acquis une valeur de réconfort. C'était ainsi que Cornelius Gurlitt voyait dans la peinture de Caspar David Friedrich une dimension « *heimatlich* »¹⁶⁰⁸ qui dégagait une sensation de protection et de confiance. Rilke qui méditait en 1902 sur le paysage insistait également sur le caractère immuable - donc rassurant - du paysage. « Le paysage est certain, il est sans hasard... »¹⁶⁰⁹, écrivait-il. Nombreux furent les artistes entre 1933 et 1945 dont le talent se porta sur la peinture de paysage, un genre réputé moins dangereux¹⁶¹⁰. Exercice inoffensif pour ne pas perdre la main, la peinture de paysage était aussi vécue comme une contrainte imposée par des circonstances extérieures. « Je suis devant le paysage comme une vache. »¹⁶¹¹ affirmait Otto Dix. Lors de conversations avec Hans Kinkel entre 1961 et 1967, il déclarait que peindre des paysages était une sorte d'émigration¹⁶¹². En 1965 encore, il affirmait : « J'ai été exilé dans le

¹⁶⁰⁶ Bernard Zimmermann, « Bowien : l'homme et le peintre face au chaos », *Heures perdues du matin. Journal d'un artiste peintre, Alpes Bavaoises, 9. IX. 1944-10. V. 1945*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.11.

¹⁶⁰⁷ Erwin Bowien, *op. cit.*, p.150.

¹⁶⁰⁸ „heimatlich“: lié à la terre natale.

¹⁶⁰⁹ „Die Landschaft ist bestimmt, sie ist ohne Zufall...“; cité in: Klaus Wolbert, *op. cit.*, p.42.

¹⁶¹⁰ Voir : Catherine Wermester, « Les paysages d'Otto Dix à l'époque du Troisième Reich : jalons d'une réception », *Lire, voir entendre : la réception des objets médiatiques*, Actes du colloque « La réception des objets médiatiques, XIX^e-XX^e siècles », Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 24, 25 et 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.148.

¹⁶¹¹ Cité et traduit par Catherine Wermester : *Ibid*, p.149.

¹⁶¹² „Ich habe Landschaften gemalt – das war doch Emigration.“; Diether Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin-Est, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978, p.235.

paysage. »¹⁶¹³ Par ailleurs, le paysage demeurait une valeur sûre sur le marché entre 1933 et 1945. Il permettait ainsi à un artiste comme Otto Dix de survivre. Pendant les années de guerre, il produisit des choses certes sans intérêt mais qui se vendaient bien. En 1940, dans une lettre à sa femme, Franz Radziwill évoquait ainsi la visite d'une exposition au Kunstverein de Cologne où il avait vu « pas mal de nouveaux tableaux de Dix »¹⁶¹⁴. Ces derniers toutefois ne lui plaisaient pas ; il y avait là des couleurs impossibles pour un paysage. Franz Radziwill faisait ici sûrement allusion aux paysages kitsch que Dix réalisait depuis 1934 [ill.226]. Karl Otto Götz se souviendra d'ailleurs bien plus tard d'une rencontre avec Otto Dix à Dresde en 1940 : celui-ci « disait qu'il pouvait assez bien vivre des commandes, bien qu'il eût interdiction de peindre et d'exposer. »¹⁶¹⁵ Le 14 mars 1941 encore, Otto Dix confiait à Günther Franke qu'il ne lui restait « pas une planche, tout [était] vendu. »¹⁶¹⁶ Dans ces paysages, l'accumulation des couleurs criardes nous donneraient presque la nausée, comme si Dix, sans aller jusqu'à les parodier, semblait vouloir prouver dans un geste bravache que faire des paysages kitsch il en était bien capable. Pour Christian Derouet qui organise une exposition des dessins de l'artistes au Centre Georges Pompidou en 2003, le kitsch représenterait un dernier et minuscule espace de liberté. Parlant des paysages que le peintre réalise à cette époque [ill.227], il écrit « Dix ajoute aux cioux des fantaisies cosmiques, au-dessus du lac, c'est le seul endroit où il est encore permis de voir grand. »¹⁶¹⁷

Partout le paysage semble avoir été l'objet de l'anthropomorphisme : chez les artistes non-alignés qui reprennent la tradition romantique, chez les nazis qui pervertissent la même tradition. Markus Heinzelmann identifie d'ailleurs l'élément métaphysique, c'est-à-dire l'affirmation d'une réalité cachée derrière les choses, comme le point de rencontre entre Réalisme magique et idéologie nazie, quand bien même ceux-ci renfermaient deux visions du monde radicalement opposées¹⁶¹⁸ L'idée de l'âme comme un paysage et inversement

¹⁶¹³ „Ich bin verbannt worden in die Landschaft.“; *Ibid*, p.253.

¹⁶¹⁴ „einige neuere Bilder von Dix“; lettre de Franz Radziwill datée du 18 janvier 1940 conservée à Dangast, Franz Radziwill Hans und Archiv. Citée par Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.125.

¹⁶¹⁵ „(...) Dix sagte, daß er von Aufträgen ganz gut leben könne, obwohl er Mal- und Ausstellungsverbot hatte.“; cité d'après Rainer Beck, « "Flucht ist immer falsch" – Inneres Exil als Emigration. Otto Dix im Dritten Reich“, *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV: Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p.162.

¹⁶¹⁶ „Augenblicklich hab ich nicht ein Blatt, es ist alles verkauft.“; Cité d'après Rainer Beck, *Ibid*, p.164.

¹⁶¹⁷ Christian Derouet, « Otto Dix, dessins d'une guerre à l'autre », *Otto Dix : Dessins d'une guerre à l'autre*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p.27.

¹⁶¹⁸ Markus Heinzelmann, *op. cit.*, p.268.

avait été largement développée dans une des brochures distribuées pendant la Guerre de 14-18 pour stimuler le moral des troupes. L'esprit y était décrit comme un « paysage inviolable » et l'âme comme une sorte d' « *Hortus Conclusus* qui donn[ait] au soldat la force de combattre (...) les puissances du chaos et de la destruction »¹⁶¹⁹. La métaphore n'eut de cesse d'être filée. Oskar Hagen, qui avait publié en 1920 une importante monographie sur Grünewald, affirmait en 1933 : « Le paysage allemand est un autoportrait de l'âme. »¹⁶²⁰ Kurt Eberlein, qui tentait de répondre en 1934 à la question sur ce que l'art allemand contenait d'allemand, écrivait : « Les artistes allemands ont le paysage dans leur cœur, parce qu'il est regardé, parce que leur âme devient paysage et leur paysage, âme. L'art allemand est *Heimat* et nostalgie de l'*Heimat* [*Heimweh*], et c'est pourquoi le paysage est encore présent dans le portrait, le paysage de l'âme, de l'âme en devenir, qui grandit, la langue de la patrie et même à l'étranger, à l'étranger hors des frontières comme dans l'étranger des animaux, des fleurs, des choses. Soit on parle allemand et alors l'âme parle, soit on parle une langue étrangère (...) et alors l'âme ne parle plus. »¹⁶²¹ Jusqu'à aujourd'hui encore, les historiens de l'art interprètent les paysages réalisés par les artistes non-alignés dans l'Allemagne nazie comme des autoportraits, des indications codées de l'état psychologique de leurs auteurs. C'est ainsi que Fritz Löffler, dans un ouvrage publié en Allemagne de l'Est en 1960, commentait les nombreux paysages qu'Otto Dix avait réalisés entre 1933 et 1945¹⁶²². Dans un des rares livres consacrés aux seuls paysages de Dix¹⁶²³

¹⁶¹⁹ „als einer "unantastbare[n] Landschaft“, „als eine Art "Hortus conclusus" spende dem Soldaten Kraft im "Kampf (...) mit den Mächten des Chaos und der Zerstörung"“; cité par Eckhart Gillen, « Die Zwischenkriegsgeneration auf der Suche nach einer Synthese aus expressionistischen "Ballungen" und klassizistischer Ordnung », *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.15.

¹⁶²⁰ Oskar Hagen, *Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst*, Munich, 1933, p.126. Cet ouvrage avait d'abord été publié en 1920. Citation traduite in : Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p.187.

¹⁶²¹ „Künstler haben die Landschaft in ihrem Herzen, weil sie geschaut, weil ihre Seele Landschaft, ihre Landschaft Seele wurde. Deutsche Kunst ist Heimat und Heimweh und deshalb immer Landschaft auch noch im Bildnis, Land der Seele, gewordene, gewachsene Seele, Sprache der Heimat auch noch in der Fremde, in der Fremde des Auslandes, wie in der Fremde der Tiere, Blumen, Dinge. Entweder man spricht deutsch und dann spricht die Seele oder man spricht fremd (...) und dann spricht die Seele nicht mehr.“; Kurt Karl Eberlein, *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?*, Leipzig, Seemann, 1934, p.56.

¹⁶²² Sur la réception des paysages d'Otto Dix, voir : Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p.148-156.

¹⁶²³ On pourra seulement citer le petit (44 pages) catalogue d'exposition de Schaffhausen : *Otto Dix Landschaften 1933-1945* : « wie soll man da entscheiden, wo das Alte aufhört und das Neue beginnt », cat. expo., Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1995.

publié en RFA en 1984, ceux-ci sont vus comme des autoportraits, lecture que confirmerait l'*Autoportrait au rideau rouge* [ill.228] de 1942¹⁶²⁴. Dix s'y représente palette et pinceau à la main, devant un rideau rouge qui masque et révèle tout à la fois un paysage.

Il faut dire qu'on ne pourrait voir dans les paysages réalisés par les artistes non-alignés et ceux exposés dans le Temple de l'art allemand la même finalité. Certes, on ne peut nier que chez beaucoup - Otto Dix en premier lieu semble-t-il - la peinture de paysage constituait une tentative d'intégration au monde de l'art de l'Allemagne hitlérienne. Néanmoins, aux paysages transformés par le travail de l'homme - présent dans l'image -, les artistes de la Nouvelle Objectivité opposèrent une nature intacte vide de toute présence humaine. À rebours de la peinture nazie toujours et forcément narrative, ils proposaient un paysage, simple, sincère, dénué d'anecdote. Au spectateur de l'interpréter : l'historiette n'est pas contenue dans le tableau. Le regardeur se voit investi d'un rôle, comme chez Rudolf Schlichter avec son tableau de 1938 *Petit déjeuner dans la forêt (Frühstück im Walde)* [ill.229]. Ainsi que l'a interprété Markus Heinzelmann, la scène fait référence au Jugement de Pâris, thème très apprécié dans l'Allemagne nazie. Le peintre y a représenté trois fois sa femme Elisabeth, dans des postures et selon des points de vue différents, devant un paysage à l'évidence inspiré des Romantiques - on pense en premier lieu aux *Falaises de craie à Rügen* de Caspar David Friedrich [ill.230]. Le juge, Pâris, n'est pas représenté ; la décision est remise entre les mains du spectateur. Au contraire, nulle confiance dans le spectateur chez les nazis : le jugement qu'il doit porter sur la scène lui est imposé, et c'est l'idéologie raciale qui le gouverne (Ivo Saliger, *Le jugement de Pâris*, 1939 [ill.231]). Pour Markus Heinzelmann, la critique irait plus loin. L'historien de l'art propose de voir dans le paysage peint par Schlichter l'évocation d'un vagin. Selon lui, le peintre se moquerait de l'érotisme emphatique des tableaux nazis¹⁶²⁵, comme ceux d'Adolf Ziegler qui s'était vu décerner fort à propos le sobriquet de « maître des poils pubiens ».

Ce que le Romantisme avait défini comme lien entre le paysage et l'esprit de l'individu - ce que des artistes comme Otto Dix et Schrimpf essayaient de préserver - devenait dans l'idéologie nazie une image de « l'esprit collectif de

¹⁶²⁴ Michael Kicherer, *Otto Dix: Landschaften*, Friedrichshafen, Robert Gessler Verlag, Coll. „Kunst am See“, 1984. Cité in: Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p. 152.

¹⁶²⁵ Markus Heinzelmann, *op. cit.*, p.231.

la race, du peuple ou de la nation »¹⁶²⁶. Dès février 1933, Thomas Mann mettait en garde contre tout amalgame. « On n'a absolument pas le droit de prêter aux gestes, aux déclarations nationalistes de Wagner leur sens actuel - le sens qu'elles auraient aujourd'hui. », écrit-il. « Ce serait les fausser, en mésuser, entacher leur pureté romantique. L'idée nationale, en ce temps-là, (...) était poésie et spiritualité, elle était une valeur libre d'avenir. »¹⁶²⁷

Au moment où l'on redécouvre la Nouvelle Objectivité, à partir des années 1970, c'est avec le paysage que se cristallise le débat Nouvelle Objectivité/art nazi. Auparavant, il est à peine cité. Ainsi, dans la première monographie consacrée à la Nouvelle Objectivité après la Seconde Guerre mondiale, publiée par Wieland Schmied en 1969, on ne trouve que deux paysages¹⁶²⁸. Encore sont-ils d'artistes relativement mineurs. Dans les autres œuvres reproduites, bien que l'on puisse parfois apercevoir quelques éléments naturels, l'accent est mis sur un personnage ou une construction humaine, comme un pont ou un bâtiment. Ecrivant sur Otto Dix, Catherine Wermester remarque judicieusement que « longtemps, personne, ni dans les catalogues, ni dans les monographies, ne souffle mot d'une concordance au minimum troublante. »¹⁶²⁹

Le premier à s'y intéresser est Pavel Liska dans sa thèse de doctorat soutenue en 1976 et consacrée à « la peinture de la Nouvelle Objectivité en Allemagne » (*Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland*)¹⁶³⁰. S'il dresse l'inventaire de la participation des artistes issus de la Nouvelle Objectivité aux « Grandes expositions d'art allemand » et les postes qu'ils obtinrent, il dénie toute identification de cette peinture figurative avec "l'art nazi". Pour preuve, la Nouvelle Objectivité, comme tout art d'avant-garde, avait un public restreint contrairement à l'art nazi qui se devait d'être avant tout populaire¹⁶³¹. Deux ans plus tard, dans sa thèse, Adam C. Oellers identifie dans la Nouvelle Objectivité une tendance qui trouverait pleinement à s'épanouir dans le Troisième Reich¹⁶³². Pour Berthold Hinz, la réponse est claire : le paysage de la Nouvelle Objectivité et celui des tableaux nazis n'ont rien à voir.

¹⁶²⁶ Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p.187.

¹⁶²⁷ *Le III^e Reich et la musique*, cat. expo., Paris, Cité de la Musique, 2004-2005, p.60.

¹⁶²⁸ Hans Mertens, *Winterlandschaft*, 1930 et Josef Mangold, *Harzlandschaft*, 1924. Voir Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hanovre, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, 1969.

¹⁶²⁹ Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p.148.

¹⁶³⁰ Pavel Liska, *op. cit.*, 1976, 319 pages.

¹⁶³¹ *Ibid*, p.245.

¹⁶³² Cité in : Markus Heinzmann, *op. cit.*, p.43.

En parlant d'Otto Dix et d'Otto Griebel, un membre du KPD chez qui l'historien de l'art marxiste ne peut suspecter aucune compromission, il écrit : « Ils émigrèrent dans un art qui devenait un reflet de leur aliénation et des poursuites dont ils étaient l'objet. » Il s'agissait du refus de collaborer à toute déformation¹⁶³³. Pour Eva Karcher également, on ne saurait comparer les paysages d'Otto Dix à ceux de la peinture nazie¹⁶³⁴. C'est dans la narration qu'il faut chercher la différence fondamentale entre la production des artistes non-alignés et les chantres du régime nazi, conclut Markus Heinzelmann, lequel publie en 1998 une étude exhaustive consacrée à la peinture de paysage de la Nouvelle Objectivité¹⁶³⁵.

Sûrement faudrait-il aussi regarder la peinture de paysage, réalisée par les artistes non alignés dans l'Allemagne nazie, à l'aune de la réception de Friedrich non par les critiques nazis mais par les surréalistes français par exemple. De fait, en même temps que les nazis encensaient un Friedrich patriote, en France paraissaient plusieurs textes qui tentaient de démontrer le lien qui unissait le Romantisme allemand au Surréalisme français. Le livre de l'écrivain suisse Albert Béguin, paru en 1937, traçait une ligne de la philosophie romantique allemande au surréalisme, via Baudelaire et Mallarmé. En 1939, dans la revue surréaliste *Minotaure*, un article de Madelaine Landsberg était consacré à Friedrich. Dans le même numéro, la rédaction exhortait ses lecteurs à prendre garde à la vague de nationalisme qui menaçait l'art en Europe. L'artiste surréaliste allemand Richard Oelze entreprenait la même révision de l'œuvre de Friedrich. Le peintre qui vécut de 1932 à 1936 à Paris, avant de rentrer en 1938 en Allemagne après des séjours en Suisse et en Italie, substituait au Friedrich nationaliste, le Friedrich surréaliste, celui qui prônait la nécessité de fermer les yeux et d'utiliser son regard intérieur¹⁶³⁶. Dans *L'attente (Die Erwartung)* [ill.232], peint en 1935, Oelze réutilisait le type de la figure anonyme représentée de dos, procédé récurrent de l'œuvre du peintre romantique allemand. Les yeux levés vers un ciel lourd de sombres

¹⁶³³ Berthold Hinz, « III B Die Mobilisierung im deutschen Faschismus », *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p.62.

¹⁶³⁴ Cité par Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p. 153.

¹⁶³⁵ Markus Heinzelmann, *op. cit.*, p.200.

¹⁶³⁶ Voir Peter Rautmann, „Romantik im nationalen Korsett. Zur Friedrich-Rezeption am Ende der Weimarer Republik und zur Zeit des Faschismus“, *Caspar David Friedrich: Winterlandschaften*, cat. expo., Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1990, p.33-41.

prémonitions, un groupe d'hommes, comme figé, attendait la catastrophe à venir¹⁶³⁷.

¹⁶³⁷ Il semble que pour ce tableau Richard Oelze se soit inspiré d'une illustration de la traversée de l'Atlantique Nord par Charles Lindberg. *1937 : Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008, p.16.

Chapitre 3

**Après 1989 :
Surpolitisation vs
dépolitisation**

A. Le grand déballage dans l'Allemagne réunifiée

En 1985, Mikhaïl Gorbatchev a instauré la *Glasnost* (la transparence) qui doit favoriser la liberté d'expression et l'accès à l'information. Cela n'empêche pas la fin prochaine de l'URSS. En Europe, les régimes communistes s'effondrent les uns après les autres. En République démocratique allemande, le slogan est désormais « *Wir sind das Volk* » [Nous sommes le peuple]. Le 7 octobre 1989, des manifestations éclatent. Le gouvernement est dépassé : la SED réclame la démission d'Erich Honecker. Le 9 novembre, le mur est abattu par la population. Moscou a donné l'ordre à la police de ne pas intervenir. Le symbole de la Guerre froide s'effondre. Le 3 octobre 1990, la RDA est définitivement intégrée - d'aucuns diront *absorbée* - dans la République Fédérale d'Allemagne¹⁶³⁸.

① **Réunification et mondialisation**

1.1 Une réunification au détriment des artistes est-allemands

Il en va de même dans le petit monde de l'histoire de l'art. Dès la chute du mur, les artistes est-allemands sont immédiatement - mais non nécessairement - intégrés aux publications et aux expositions. Il est vrai du reste que ce processus avait déjà été amorcé dans les années 1970. Dans l'exposition, *Kunst in Deutschland 1905-1937* (L'art en Allemagne 1905-1937) organisée en 1992 à la Nationalgalerie de Berlin, on trouve des œuvres de Hans Grundig, Otto Nagel, Wilhelm Lachnit et Oskar Nerlinger aux côtés de celles du grand maître de l'art abstrait ouest-allemand, Willi Baumeister. Cette exposition donne à voir une sélection d'œuvres qui avaient été confisquées en 1937 au Kronprinzen-Palais, puis récupérées après-guerre par les *Nationalgalerie* de

¹⁶³⁸ Jürgen Kocka, « La réunification et la recherche historique allemande », *Vingtième siècle*, 1992, vol. 34, n°34, p.32.

Berlin-Est et Ouest. Pourtant, l'histoire de *l'art allemand au 20^{ème} siècle* (*Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*), un imposant ouvrage collectif censé rendre compte de la production artistique allemande entre 1945 et 1985, publié une première fois en 1986 et réédité en 1995, ne mentionne pas même un nom lié à l'art "prolétarien-révolutionnaire". Pour ce qui est de l'art actuel, il semble à en croire ce livre qu'il n'y avait aucun artiste en Allemagne de l'Est. Il apparaît, remarque Alain Bonfand, que « la condescendance affichée pour l'art de l'autre Allemagne se [soit] poursuiv[ie] après la chute du mur en 1989, ce dont témoignent par exemple les querelles liées à l'entrée ou non d'artistes de l'Est à l'Académie des Beaux-arts de Berlin réunifié et qui rempli[ss]ent les colonnes de la presse quotidienne, des querelles qui évit[ent] soigneusement la question centrale de la qualité de l'art et se concentrèrent sur des arguments d'ordre politique ou moral. »¹⁶³⁹

Il est vrai que le traitement accordé aux uns ou aux autres n'est pas identique. L'œuvre des artistes est-allemands ne bénéficie pas des mêmes faveurs. En 1996, Karolin Müller fait remarquer que l'importance du travail de Hans et Lea Grundig n'est pas reconnue en Allemagne, alors qu'aux États-Unis, on voit en Lea Grundig « une des artistes féminines les plus importantes d'Allemagne. »¹⁶⁴⁰ En 2001, pour le centième anniversaire de la naissance de Hans Grundig, une seule exposition est organisée, trahissant la réserve avec laquelle on considère l'œuvre de l'artiste en Allemagne.¹⁶⁴¹ Certes, les nombreux ouvrages sur la politique culturelle est-allemande qui sont parus ces dernières années citent Hans et Lea Grundig, mais à partir de 1990, plus une seule grande exposition monographique ne leur est dédiée¹⁶⁴², exception faite d'une exposition Lea Grundig dans une galerie privée à Berlin en 1996, organisée conjointement avec la Galerie Saint Etienne de New York¹⁶⁴³.

¹⁶³⁹ Alain Bonfand, « Préface », *L'art en Allemagne de 1945 à la chute du mur*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1997, p.9.

¹⁶⁴⁰ „eine der wichtigsten Künstlerin Deutschlands“; Karolin Müller, „Vorwort. Ein Zeichen der Erinnerung setzen“, *Lea Grundig: Jüdin, Kommunistin, Graphikerin*, cat. expo., Berlin, Ladengalerie, 1996, p.5.

¹⁶⁴¹ Stephan Weber, „Ein komplexe Künstlergestalt der Zeitgeschichte“, *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresde, Hochschule für bildende Künste, 2001, p.9. (*Phantasos*, Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden)

¹⁶⁴² Mentionnons tout de même le Centre municipal d'Histoire et d'Art (*Städtisches Zentrum für Geschichte und Kunst*) de Riesa et la galerie berlinoise Zunge qui ont consacré à Hans Grundig, en 1998 et 1999, une petite exposition.

¹⁶⁴³ *Lea Grundig: Jüdin, Kommunistin, Graphikerin*, cat. expo., Berlin, Ladengalerie, 1996, New York, Galerie Saint Etienne, 1997.

1.2 L'internationalisation du sujet

Les premières années de la décennie 1990 sont marquées par une baisse générale du nombre d'expositions consacrées de près ou de loin à l'art allemand des années 1930-1940. À partir de 1995, toutefois, alors que l'on fête les cinquante ans de la fin de la guerre, que *La Liste de Schindler* vient de recevoir sept Oscars et que, le 14 juillet 1994, les soldats allemands défilent pour la première fois à Paris, on observe une hausse de l'intérêt pour cette période de l'art, ainsi qu'une volonté, autant du côté allemand que français, d'en découdre avec les mythes, les omissions, et les inventions nées de la fin de la guerre. Cette ère marque la fin du débat germano-allemand. À l'heure de la mondialisation, les expositions s'installent tour à tour dans les grandes capitales internationales et celles consacrées au sujet qui nous préoccupe n'échappent pas à la règle. Les œuvres prennent place à Los Angeles ou à Londres, puis à Berlin¹⁶⁴⁴. À Paris, on n'est pas en reste : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris dédie en 1997 une grande exposition aux « Années 30 en Europe »¹⁶⁴⁵. Internationaux, les discours sont aussi mondialisés et présentent dans leur ensemble une certaine uniformité.

¹⁶⁴⁴ „Entartete Kunst“ : *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992; *Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945*, Londres, Hayward Gallery, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996.

¹⁶⁴⁵ *Années 30 en Europe: le temps menaçant, 1929-1939*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1997.

② L'ouverture des archives : la levée des tabous ?

2.1 Art et nazisme : un sujet pour une recherche scientifique dépassionnée

Avec l'effondrement du communisme, de nouvelles archives sont rendues disponibles. Cela accompagne l'émergence d'une nouvelle génération de chercheurs totalement étrangers à la Seconde Guerre mondiale. Ceux-là posent un regard dépassionné sur la période et n'hésitent pas à rectifier les biographies d'artistes qui avaient été largement diffusées depuis la fin de la guerre. Il faut dire que nombre d'acteurs de cette époque ont depuis disparu. Seules les archives recèlent désormais la vérité. Il faut la débusquer, quitte à désacraliser l'art et les artistes en révélant une réalité parfois peu reluisante, du moins tristement médiocre.

Les expositions organisées dans les années 1990 montrent toutes la même exigence documentaire. Elles suivent en cela tout à la fois la levée des tabous liés au nazisme et à la Seconde Guerre mondiale, et une nouvelle pratique de l'histoire de l'art qui intègre les acquis de la sociologie et de l'histoire. Depuis les années 1980, de nombreux musées avaient développé non sans outrance une conception historiciste de l'exposition, transformant les œuvres en documents pour l'histoire, mettant tout sur le même plan, objets, documents d'archive ou œuvres d'art, comme un retour aux *periodrooms*¹⁶⁴⁶. C'était le cas par exemple des grandes expositions inaugurales du Centre Pompidou : *Paris/Berlin*, *Paris/New York*, *Paris/Moscou*, *Paris/Paris* (1977-1981)¹⁶⁴⁷.

L'exposition de l'exposition « *Art dégénéré* » installée à Los Angeles, Chicago, Washington et Berlin, cinquante-cinq après l'ignoble mise en procès de l'art moderne à Munich, témoigne de ces nouvelles aspirations scientifiques. Le plan de l'exposition historique a été reconstitué : pour chaque salle sont indiquées les œuvres qui y étaient accrochées et un texte raconte les

¹⁶⁴⁶ Salles d'exposition dans lesquelles les œuvres d'art sont présentées dans leur contexte de production, dans une volonté pédagogique. Cette muséographie sera petit à petit remplacée à partir de la fin du XIX^e siècle par le fameux *White Cube*, l'archétype du musée d'art moderne et contemporain où les œuvres sont présentées décontextualisées. Voir Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p.26-27.

¹⁶⁴⁷ Jean-Marc Poinot, « Les grandes expositions : esquisse d'une typologie », *Cahiers du Musée national d'art moderne : L'œuvre et son accrochage*, n°17/18, 1986, p.123-125.

différentes sections. Un fac-similé de la brochure éditée pour l'exposition « *Art dégénéré* » est publié dans le catalogue. Photographies et documents d'archives abondent. La manifestation d'ampleur internationale repose sur un important travail de recherche. On dresse la liste des expositions diffamatoires organisées avant celle de Munich, attribuant ainsi à cette dernière sa juste place. La vente aux enchères de Lucerne est, elle aussi, amplement documentée : liste des œuvres mises en vente, photographies... À Los Angeles, l'exposition s'accompagne d'une série de conférences, d'un colloque, de concerts, de la projection de films dans différents lieux culturels et institutions de la ville. Les plus grands spécialistes sont invités : le 10 mars 1991, on pouvait écouter Berthold Hinz parler de « l'image de l'homme dans le national-socialisme »¹⁶⁴⁸.

Depuis 1985, la *Guernica-Gesellschaft* (Société Guernica), sise à Karlsruhe, s'efforce de contribuer de la manière la plus exhaustive qui soit à la recherche sur l'art antifasciste et d'opposition à la guerre. Au début de son existence, le travail scientifique s'est concentré sur la documentation de l'art oppositionnel des années 1930 et 1940 en Allemagne. Une base de données sur les artistes pourchassés et émigrés a pu être créée. Plus tard, ce n'est plus seulement l'art d'opposition qui a été étudié, mais les divers comportements artistiques tant dans l'Allemagne nazie que dans l'Europe fasciste. Plus largement, la *Guernica-Gesellschaft* entend apporter sa pierre à l'histoire politique de l'art du XX^e siècle. De nombreuses publications en rendent compte. Un immense travail de documentation a ainsi été réalisé sous la direction des historiens de l'art Martin Papenbrock et Gabriele Saure : trois importants volumes recensent l'ensemble des expositions connues organisées dans l'Allemagne nazie, celles d'artistes dégénérés, exilés et résistants qui se sont tenues dans l'Allemagne de l'Ouest après 1945, et enfin les expositions d'artistes antifascistes en RDA¹⁶⁴⁹. Pour chaque exposition sont mentionnés les participants. Ces ouvrages constituent

¹⁶⁴⁸ »*The Human Image in National Socialism: Painting, Sculpture, and Photography*»

¹⁶⁴⁹ Martin Papenbrock, « *Entartete Kunst, Exilkunst, Widerstandkunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945: Eine kommentierte Bibliographie (Art dégénéré, art d'exil, art de résistance dans les expositions d'Allemagne de l'Ouest après 1945: une bibliographie commentée)*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 1996, 564 pages.; Martin Papenbrock, Gabriele Saure (dir.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartkunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 2000, 605 pages.; Martin Papenbrock, Gabriele Saure (dir.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 2000, 412 pages.

un outil indispensable pour tout chercheur qui s'intéresse à l'art moderne sous la période nazie.

L'heure est pour sûr aux archives. En témoigne une grande rétrospective consacrée à l'œuvre d'Otto Dix à Berlin et à Stuttgart également en 1991. À cette occasion, on produit une carte de membre de la Chambre de la culture du Reich établie au nom de l'artiste. Celle-ci est datée du 1^{er} janvier 1934 et porte le numéro M9023¹⁶⁵⁰. Cette archive désavoue ce qu'on n'avait cessé de répéter, à savoir qu'Otto Dix avait reçu l'interdiction d'exposer dès 1933 ou 1934 selon les sources¹⁶⁵¹. C'est l'occasion de revenir sur les conditions d'entrée à la Chambre de la culture du Reich. En effet, lorsqu'elle fut créée, tous les artistes appartenant déjà à une institution ou une association furent intégrés dans la nouvelle organisation, exceptés ceux dont l'origine « raciale » ou politique était jugée non conforme. Seuls les artistes qui n'appartenaient à aucune association professionnelle ou qui débutaient leur carrière durent demander leur affiliation auprès de la Chambre de la Culture du Reich¹⁶⁵².

Ainsi, même s'il avait été licencié de son poste de professeur, Otto Dix, membre du *Deutscher Künstlerbund*, fut intégré à la Chambre. Pour les auteurs du catalogue de 1991, toutefois, il semble que l'année même où cette carte fut délivrée à l'artiste, Otto Dix reçut l'interdiction d'exposer¹⁶⁵³. Pourtant, il avait rusé pour poursuivre sa carrière sous le nouveau régime politique. Dans le catalogue de l'exposition qui lui est consacrée à Londres en 1992, on évoque la lettre qu'Otto Dix écrivit à Franz Lenk, aussitôt l'annonce de la nomination de ce dernier à la Chambre des Beaux-arts du Reich parvenue à ses oreilles, pour le féliciter et lui faire savoir que *maintenant il peint des paysages*¹⁶⁵⁴. Il paraît d'ailleurs sûr que Franz Lenk aida Dix à obtenir sa carte de membre de la Chambre. Si l'exposition de 1991 fait montre d'un travail sur les archives, on regrettera toutefois qu'elle se fasse le relai de quelques mythes de l'après-guerre. Nous avons montré que plusieurs preuves attestent qu'Otto Dix a exposé régulièrement durant la période hitlérienne et on sait aujourd'hui que

¹⁶⁵⁰ Dix, cat. expo., Stuttgart, Galerie der Stadt, Berlin, Nationalgalerie, 1991, p.24. Cette carte est conservée dans la succession Otto Dix au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg.

¹⁶⁵¹ Voir par exemple la monographie de référence de Fritz Löffler, *Otto Dix : Leben und Werk* [1960], Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1972, p.371, ou *Otto Dix zum 90. Geburtstag*, cat. expo., Stuttgart, Galerie der Stadt, 1981-1982, p.121.

¹⁶⁵² Voir Beate Marks-Hanßen, *Innere Emigration ? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de, 2006, p.65.

¹⁶⁵³ *Ibid*, p.23.

¹⁶⁵⁴ *Otto Dix : 1891-1969*, cat. expo., Londres, Tate Gallery, 1992, p.195.

l'interdiction d'exposer centralisée et étendue à tout le pays n'existait pas. Il semble bien plus judicieux d'affirmer comme Ulrike Lorenz dix ans plus tard, qu'Otto Dix est membre de la Chambre des Beaux-arts depuis 1934 et qu'il a reçu la même année une interdiction d'exposer « à Dresde »¹⁶⁵⁵. D'autant plus que depuis 1963, un ouvrage reproduisait un rapport de Wolfgang Willrich daté du 30 avril 1937 qui, faisant remarquer que les artistes dont on présentait des œuvres dans des expositions diffamatoires étaient tous, à l'exception des Juifs et des émigrés, membres de la Chambre de la culture du Reich, citait pour exemple Otto Dix.¹⁶⁵⁶

En 1992, Lutz Tittel reconnaissait que l'on ne possède aucune preuve qu'Otto Dix ait reçu un jour l'interdiction formelle d'exposer¹⁶⁵⁷. En 2006, Rainer Beck ne partage toujours pas cet avis : il cite deux documents qui, selon lui, vaudraient comme preuves de l'exclusion de Dix : une lettre dans laquelle on informe l'artiste que ses œuvres n'ont pas été retenues par le jury d'une exposition et une attestation de l'administration saxonne, signée Herbert Gute, certifiant qu'Otto Dix avait reçu l'interdiction d'exposer dès 1933¹⁶⁵⁸. On pourra aisément mettre en doute le témoignage de Herbert Gute, maire de Dresde de 1958 à 1961 qui, lui-même artiste et communiste, étudiant dans les années 1920 à Dresde, voyait dans Otto Dix une figure révolutionnaire. Mais plus que tout, on déplorera que le document publié dans le catalogue de l'exposition de 1991 ne fasse l'objet d'aucun commentaire, comme si l'archive par essence introduisait suffisamment de distance. Si cela peut apparaître comme un geste d'une grande violence à un lecteur sensible et dépourvu du regard informé et rétrospectif de l'historiographe, aux yeux des organisateurs la mise à jour de ce document semble être un acte parmi tant d'autres dans le grand rassemblement d'objets hétéroclites qu'est la pratique de l'exposition ces deux dernières décennies. On pourrait dire la même chose de la réception des paysages d'Otto Dix. Pour ces expositions qui relèvent selon Jean Davallon de la catégorie « Situation de rencontres », il s'agit de mettre le visiteur en

¹⁶⁵⁵ Ulrike Lorenz, « Otto Dix », *Allgemeines Künstler-Lexikon : Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munich, Leipzig, K. G. Saur, 2001, p.47.

¹⁶⁵⁶ Rapport reproduit in : Joseph Wulf, *Die bildenden Künste im Dritten Reich : Eine Dokumentation*, Gütersloh, Siegbert Mohn Verlag, 1963, p.315.

¹⁶⁵⁷ Lutz Tittel in *Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung*, cat. expo., Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, 1992, p.58.

¹⁶⁵⁸ Rainer Beck, „Flucht ist immer falsch“ – Otto Dix im Dritten Reich“, *Geschichte und bildende Kunst, Tel Haviver Jahrbuch für deutsche Geschichte*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p.160.

contact avec les objets¹⁶⁵⁹. Du reste, l'archive sert de caution scientifique à la manifestation. Et dans une ère où on la vénère, nul besoin de la commenter. D'ailleurs, l'œuvre elle-même est de plus en plus souvent considérée comme un document d'archive. Reproduite dès les premières pages du catalogue - on ne sait pas ce qu'il en était dans l'exposition -, la carte de membre de la Chambre de la culture du Reich d'Otto Dix semble nous indiquer une grille de lecture pour tout ce qui viendra par la suite¹⁶⁶⁰. Sur la page de gauche, on produit certes une carte de membre, mais en face on publie une page du catalogue de l'exposition « *Art dégénéré* » ("*Entartete Kunst*") de 1937 où deux œuvres anciennes du peintre sont reproduites avec en légende : « Sabotage de l'armée peint par le peintre Otto Dix »¹⁶⁶¹. Il est intéressant de remarquer que dans leur diatribe, les nazis reconnaissent toutefois à Otto Dix son statut de peintre.

Dans sa thèse publiée en 2006 dans laquelle elle se propose d'interroger l'idée d'émigration intérieure, Beate Marks-Hanßen s'intéresse aux « artistes "mis au ban" à l'époque nazie ». La jeune chercheuse a entrepris une enquête minutieuse au sein des archives, mettant d'importants faits et documents à jour, lesquels ont été abondamment cités ici. Il en résulte une réfutation d'un certain nombre de croyances qui avaient perduré depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'interdiction d'exposer par exemple. L'artiste-héros est mis à mal. La désacralisation est en marche. Prenant pour exemple le travail de réévaluation de l'œuvre d'Andreas Paul Weber par Thomas Dörr, elle affirme : « Ce cas montre qu'en Allemagne jusqu'à aujourd'hui il est vraiment problématique pour les historiens de l'art de se confronter à la question de la proximité de l'avant-garde avec le nazisme et d'admettre les faiblesses humaines des artistes sous le III Reich. »¹⁶⁶² Beate Marks-Hanßen décrit avec beaucoup d'honnêteté les parcours et les revirements politiques des artistes, battant en brèche un des grands principes de l'art et de son marché : la permanence. La sociologie l'a théorisé : pour que soit attestée l'authenticité d'une démarche artistique, trois critères doivent être remplis : le premier est

¹⁶⁵⁹ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p.158.

¹⁶⁶⁰ Voir Louis Marin, « La célébration des œuvres d'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°5, p.57.

¹⁶⁶¹ „*Gemalte Wehrsabotage des Malers Otto Dix*“ ; *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, s. d. p.15.

¹⁶⁶² Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p.44.

la permanence¹⁶⁶³. On exige que les tableaux renvoient immédiatement à une œuvre, puis à une personne clairement identifiée. L'histoire comme le marché de l'art se refuse à envisager les parcours comme des « processus ouverts »¹⁶⁶⁴, ce que prône l'analyse interactionniste. Il y aurait dans ce thème de la « multiplicité des sois »¹⁶⁶⁵ un péril pour la construction de l'authenticité d'une œuvre d'art et de la valeur d'un artiste.

Sous le titre « Emil Nolde aujourd'hui » (*Emil Nolde Heute*), Christian Saehrendt, un historien de l'art né en 1968, spécialiste de l'Expressionnisme et de ses rapports au politique, entreprend en 2010 une réévaluation de la position d'Emil Nolde sous le Troisième Reich et égratigne sérieusement le mythe de l'artiste martyr et résistant¹⁶⁶⁶. À l'issue d'une enquête minutieuse, il révèle que si Nolde avait reçu l'ultime sanction - l'interdiction de travailler - ce qui lui avait valu depuis la fin de la guerre la réputation de victime et de résistant, c'était après que Reinhard Heydrich, le directeur du Service de sécurité (*Sicherheitsdienst - SD*) se fût scandalisé que la déclaration d'impôts de l'artiste en 1941 indiquât qu'il avait gagné 80 000 RM en 1940, soit l'équivalent de 296 000 euros aujourd'hui¹⁶⁶⁷. Ainsi, ce n'est pas en tant que rebelle au régime que le peintre dérangeait, mais bien parce qu'il gagnait trop d'argent et que cela était scandaleux pour un artiste du mouvement moderne, d'autant plus que le même Heydrich était également en charge de l'extorsion de fonds destinés au financement de la SS. La déclaration d'impôts de Nolde constituait surtout une preuve flagrante et inadmissible que les nazis n'arrivaient pas à contrôler le marché de l'art.

Deux ans plus tard, James Van Dyke, un jeune chercheur américain, consacre un article à une lettre qu'il a découverte dans le fonds d'archives du Getty Research Institute à Los Angeles qui conserve plus d'une centaine de

¹⁶⁶³ Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p.45.

¹⁶⁶⁴ Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Seuil/Gallimard (coll. Hautes Etudes), 2009, p.51. La « théorie interactionniste permet d'admettre que l'individu même diffère d'un point du temps à un autre ». (*Ibid*, p.49)

¹⁶⁶⁵ *Ibid*, p.55.

¹⁶⁶⁶ En 1992, Russel A. Berman s'était déjà penché sur le « cas d'Emil Nolde » et montré l'ambiguïté des rapports de l'Expressionnisme et du Primitivisme avec le nazisme. Russell A. Berman, « German Primitivism / Primitive Germany : The case of Emil Nolde », *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, University Press of New England, 1992, p.56-66.

¹⁶⁶⁷ Rapporté par Christian Saehrendt in : „Emil Nolde heute”, *Emil Nolde*, Cologne, DuMont, 2010, p.12.

lettres de l'artiste et de sa femme¹⁶⁶⁸. Ce document, une missive d'Emil Nolde à Hans Fehr datée du 10 novembre 1933, établit une relation entre le plus célèbre peintre allemand de la première moitié du XX^e siècle, le national-socialisme et la SS. Ami de jeunesse de l'artiste, Hans Fehr publia dans les années 1950 plusieurs livres consacrés à Emil Nolde dont on ne peut ignorer l'importance dans la construction de la popularité de ce dernier en Allemagne de l'Ouest¹⁶⁶⁹. Cette lettre, Nolde l'envoya depuis l'hôtel *Vier Jahreszeiten* à Munich. « Nous sommes depuis 3 jours à Munich », écrivait-il, « la ville où l'on a toujours plaisir à aller. Nous y sommes à la demande du SS-Reichsführer¹⁶⁷⁰, invités d'honneur à la grande fête de ces jours-ci. (...) Je n'ai jamais auparavant participé à une telle fête, une fête avec ses étranges vagues de tristesse et de joie. Sentiments empreints de nostalgie devant les gerbes déposées en l'honneur de ceux qui sont tombés le 9 novembre 1923 sous la trahison et la mitrailleuse et sentiment de bonheur pour ce qui a depuis été atteint. La fête était émouvante. Nous vîmes et entendîmes le Führer pour la première fois - sans le biais de la radio - et très curieusement c'était à la Brasserie Löwenbräu - j'étais presque l'unique civil assis à table avec Röhm, v. Epp et tous ces messieurs ; tous unis dans nos espoirs et nos souhaits pour notre Allemagne bien-aimée, mais toutefois par ailleurs très divisés par le fossé qui sépare les intérêts militaires et ceux de l'art. »¹⁶⁷¹ Il ajoute plus loin : « Nous sommes ici avec Madame Osthaus, l'actuelle Madame Stichfort et son mari et sommes les hôtes de la maison Hanfstengel (*sic*), c'est-à-dire chez Erna Hanfstengel dont le frère serait, paraît-il, le meilleur ami d'Adolf Hitler. (...) Le Führer est grand et noble dans ses efforts, en même temps qu'un homme

¹⁶⁶⁸ James A. Van Dyke, "Something New on Nolde, National Socialism, and the SS", *Kunstchronik*, 65^e année, n°5, mai 2012, p.265-270.

¹⁶⁶⁹ Hans Fehr, *Gespräche mit Emil Nolde im Jahre 1908*, Hamburg, Freie Akademie der Künste, 1956; Hans Fehr, *Emil Nolde : ein Buch der Freundschaft*, Cologne, DuMont, 1957 ; Hans Fehr, *Emil Nolde : ein Buch der Freundschaft*, Munich, List, 1960.

¹⁶⁷⁰ Titre le plus élevé dans la SS.

¹⁶⁷¹ „(...) Seit 3 Tagen sind wir in München, die Stadt wo man immer gern hinreist. Eine Einladung des Reichsführers der SS Himmler, als Ehrengäste an den großen Feier dieser Tage teilzunehmen, führte uns hierher. (...) Ein ähnliches Fest habe ich früher nicht mitgemacht, ein Fest mit seinem merkwürdigen Rhythmus im Wogen zwischen Trauer u. Freude. Wehmütige Empfindungen vor den Kränzen der am 9. Nov. 1923 durch Verrat u Maschinengewehr Gefallenen u. im Glücksgefühl über das seitdem Erreichte. Die Feier war bewegend. Wir sahen u. hörten den Führer zum ersten Mal – ohne Radiovermittlung – u. ganz merkwürdig war es im Löwenbräukeller – ich fast einziger Civil am Tisch mit Röhm, v. Epp, u alle diesen Herren zusammensitzen; im Hoffen u Wünschen für unser geliebtes Deutschland alle einig, aber sonst doch sehr getrennt durch die bestehende Kluft zwischen Militär- u. Kunstinteressen.“ ; cité d'après James A. Van Dyke, *op. cit.*, 2012, p.268-269.

d'action génial. »¹⁶⁷² Cette lettre que publie James A. van Dyke éclaire d'un jour nouveau les rapports d'Emil Nolde avec le national-socialisme. Ce que l'on prenait pour une relation à sens unique - une faction des nazis, Goebbels en tête, courtisant pour un temps les peintres expressionnistes et Emil Nolde en particulier - apparaît désormais comme un dialogue. Le peintre semble donc avoir été au tout début de l'histoire du régime un participant enthousiaste au programme nazi. « Il était à l'évidence un fervent admirateur de Hitler »¹⁶⁷³ écrit James A. Van Dyke. Bien entendu, on se gardera de confondre la rencontre entre Nolde et Himmler avec ce que l'on sait des missions futures de la SS, en particulier sa contribution à l'extermination des Juifs. La SS n'était pas encore celle qu'elle allait devenir après la Nuit des longs couteaux en juin 1934. Plusieurs lettres conservées à la Fondation Nolde à Seebüll et écrites par Erna Hanfstaengl laissent, en outre, à penser que celle-ci utilisa les relations de sa famille avec les hautes autorités nazies pour favoriser la carrière du peintre et qu'elle ne serait pas totalement étrangère à l'invitation de Himmler¹⁶⁷⁴.

Néanmoins, il n'était pas besoin de cette lettre pour deviner les relations troubles que Nolde avait entretenues avec les autorités nazies. D'autres missives avaient déjà été publiées, par Joseph Wulf par exemple. Pourtant, jamais celles-ci n'ont entaché la réputation de l'artiste, et les grandes expositions-spectacles qui attirent un public toujours plus nombreux¹⁶⁷⁵ prennent bien soin d'évacuer la question. On continue envers et contre tout de diffuser cet antagonisme - que l'on présente comme ontologique - entre modernité et national-socialisme. En 2008, dans un texte signé par Nicolas Sarkozy et reproduit en ouverture du catalogue de l'exposition consacrée à Emil Nolde au prestigieux Grand Palais à Paris et au Musée Fabre à Montpellier, on pouvait lire : « Emile Nolde (...) fut violemment honni par un pouvoir brutal et ignare, haïssant l'art, l'intelligence et la sensibilité créatrice. Qualifié d'"artiste dégénéré" par le régime nazi, Emil Nolde a frôlé la mort et l'anéantissement artistique, pendant la période la plus sombre de

¹⁶⁷² „Wir sind hier mit Frau Osthaus jetzige Frau Stichfort u ihrem Mann zusammen u. sind auch Gäste im Haus Hanfstengel (sic) d. h. bei Erna Hanfstengel, dessen Bruder Adolf Hitlers bester Freund sein soll. (...) Der Führer ist groß u. edel in seinen Bestrebungen u. ein genialer Tatenmensch.“; *Ibid*, p.269.

¹⁶⁷³ “He evidently was an ardent admirer of Hitler”; *Ibid*.

¹⁶⁷⁴ *Ibid*, p.270.

¹⁶⁷⁵ Jeanne-Marie Portevin, « Exposition personnelle, exposition collective », *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage Editions, 2011, p.106.

l'Allemagne. »¹⁶⁷⁶ Nul besoin d'y revenir : nous savons que d'« anéantissement artistique », il n'en a été aucunement question pour Emil Nolde, bien qu'il demeure l'artiste le plus durement touché par les confiscations d'œuvres orchestrées par les nazis. D'ailleurs, dans le même catalogue, Peter Vergo fait le point, sources historiques à l'appui, sur l'adhésion d'Emil Nolde au NSDAP¹⁶⁷⁷.

Le passé nazi devient un objet de recherche dépassionné. Dans un livre de 2005, Franz Radziwill et Alexander Kanoldt sont explicitement qualifiés de « suiveurs » (*Mitläufer*) du régime nazi¹⁶⁷⁸. Les villes et les régions se tournent tour à tour sur les ravages du national-socialisme sur leur patrimoine comme sur les produits culturels qu'elles ont conservés de cette époque. C'est ce qu'entreprend en 2001 la ville de Brunswick (*Braunschweig*) en Basse-Saxe. Organisée conjointement par le musée de la ville et l'École des Beaux-arts, l'exposition met à jour un grand nombre de documents. Si l'on expose beaucoup de petits maîtres, on ne rechigne pas non plus à accrocher ce que l'on appelle depuis la fin de la guerre l'art nazi. Ce qui avait fait polémique avec Peter Ludwig dans les années 1980 ne semble plus susciter d'indignation. En 1994, deux épais volumes sont publiés en guise de catalogue à l'exposition organisée à la Künstlerhaus de Vienne et consacrée à *Art et Dictature : architecture, sculpture et peinture en Autriche, Allemagne, Italie et Union soviétique de 1922 à 1956 (Kunst und Diktatur : Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956)*¹⁶⁷⁹. Ils composent un recueil très dense de textes et de documents iconographiques, agrémenté de chronologies, le tout formant une vaste documentation mettant en comparaison les différents pays et systèmes.

2.2 La multiplication des témoignages et des biographies : Les limites d'un exercice

¹⁶⁷⁶ *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Montpellier, Musée Fabre*, 2008-2009, n. p.

¹⁶⁷⁷ Peter Vergo, « Emil Nolde : Mythe et réalité », *Emil Nolde : 1867-1956*, cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Montpellier, Musée Fabre*, 2008-2009, p.49-73.

¹⁶⁷⁸ Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden : Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Munich, C. H. Beck, 2005, p.721.

¹⁶⁷⁹ *Kunst und Diktatur : Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, cat. expo., Vienne, Künstlerhaus, 28 mars-15 août 1994, 2 vol.

Depuis la fin des années 1970, la collecte des témoignages de ceux qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale et la Shoah est devenue une pratique systématique. À la suite de son film *La liste de Schindler*, Steven Spielberg fonde la « *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* » et systématise, avec une efficacité et des moyens tout hollywoodiens, la collecte de ces témoignages. Depuis 1994, 52 000 interviews ont été menées et filmées. N'y est pas totalement étranger « le goût [actuel] pour les récits de vie »¹⁶⁸⁰ que le journaliste du *Monde* Frédéric Gaussen identifiait en 1982. Déjà, l'expérience de mai 68 avait changé les mentalités : l'homme de la rue avait pris la parole ; il comptait bien la garder. De plus en plus s'installait l'idée que l'autobiographie et le récit de soi n'étaient plus réservés aux personnalités considérées comme exceptionnelles. Toute expérience devenait bonne à raconter et à être enregistrée. Depuis les années 1980, à la radio, à la télévision, et plus encore depuis l'avènement d'internet, l'individu le plus ordinaire expose publiquement et sans vergogne ses errements psychologiques et ses états d'âme. On valorise le document brut, la parole qui sort de la bouche du témoin.

Dans le champ de l'histoire de l'art également, on veut donner la parole à tout le monde, réparer les injustices. En 1980, Rainer Zimmermann avait initié cela, en consacrant un ouvrage à *L'art de la génération perdue (Die Kunst der verschollenen Generation)*¹⁶⁸¹. Il s'intéresse plus particulièrement à ce qu'il nomme le Réalisme expressif et à une génération d'artistes sacrifiés. Certains connurent la Première Guerre mondiale, la difficulté du retour à la vie artistique après leur expérience au Front, d'autres commencèrent leur formation au début des années 1930 : tous connurent l'arrêt brutal de leur carrière pendant la période nazie et à ces peintres réalistes, on le sait, l'après-guerre ne fut guère favorable. Le résultat est que beaucoup se sont « perdus », comme Wilhelm Geyer qui affirme qu'il appartient à une « génération qui est passée entre les styles »¹⁶⁸².

Cet engouement n'est bien évidemment pas réservé aux seuls inconnus. Depuis la fin des années 1980 se multiplient les publications des écrits d'artistes de la génération d'avant-guerre : lettres, journaux intimes... En 1989

¹⁶⁸⁰ Frédéric Gaussen, « Le goût pour les récits de vie », *Le Monde*, 14 février 1982. Cité par Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013, p.127.

¹⁶⁸¹ Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation : Deutsche Malerei des Expressiven von 1925-1975*, Düsseldorf, Econ, 1980.

¹⁶⁸² « *Generation zwischen den Stilen* » ; *Ibid*, p.19.

sont publiés sous le titre *Oskar Schlemmer : idéaliste de la forme (Idealist der Form)* les lettres, journaux et écrits divers de l'artiste entre 1912 et 1943¹⁶⁸³. C'est en 1990 que Gerhard Wietek entreprend la publication de l'abondante correspondance entre Franz Radziwill et Wilhelm Niemeyer¹⁶⁸⁴ et en 1997 que Dirk Heißeberger publie celle d'Ernst Jünger avec Rudolf Schlichter, soit plus de six cents pages¹⁶⁸⁵. Il est entendu que l'on pourrait multiplier à l'envi ces exemples qui témoignent d'un réel engouement pour les documents bruts.

Pour autant, cette avalanche de témoignages n'éclaire pas l'époque et ne facilite pas forcément sa compréhension. Collecter des témoignages et faire un travail d'historien sont deux choses différentes. Annette Wieviorka met intelligemment en garde contre cette pratique très en vogue et invite à ne pas faire d'amalgame entre le récit d'un malheur individuel qui peut intervenir dans n'importe quel contexte historique et la torture infligée directement par un Etat. Elle écrit dans *L'ère du témoin* : « Cette affirmation de l'identité par le témoignage [celle que gagne celui qui témoigne dans une émission télévisée par exemple] pose pourtant problème quand il ne s'agit pas seulement d'un malheur individuel (un viol, par exemple), mais d'une souffrance née d'un événement historique. L'événement historique se fragmente alors en une série d'histoires individuelles. »¹⁶⁸⁶ On assiste à ce que Richard Sennet nomme une « idéologie de l'intimité », c'est-à-dire que « les rapports sociaux ne sont réels, crédibles et véridiques que lorsqu'ils tiennent compte de la psychologie de chacun. Cette idéologie transforme les catégories politiques en catégories psychologiques »¹⁶⁸⁷. En 1994, Berlin accueille une grande rétrospective George Grosz. Un catalogue de plus de 500 pages est publié. Pour autant, Barbara McCloskey fait remarquer que, malgré son exhaustivité, l'exposition montre une image totalement dépolitisée de l'artiste, lequel avait pourtant fait du politique le moteur de son art.

Le témoignage, les lettres et journaux intimes émeuvent plus qu'ils ne renseignent, s'adressent au cœur plus qu'à la raison. Annette Wieviorka conclut ainsi son ouvrage : « Cette vision crée chez l'historien un malaise. Non qu'il soit insensible à la souffrance, qu'il ne soit lui aussi bouleversé par les

¹⁶⁸³ Oskar Schlemmer, *Idealist der Form : Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1990.

¹⁶⁸⁴ Gerhard Wietek, *Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer: Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg, Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse zu Oldenburg, Isensee Verlag, 1990.

¹⁶⁸⁵ Ernst Jünger, Rudolf Schlichter, *Briefe 1935-1955*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997.

¹⁶⁸⁶ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p.178-179.

¹⁶⁸⁷ Cité par Annette Wieviorka, *Ibid*, p.179.

récits de souffrances, et fasciné par certains d'entre eux. Mais parce qu'il sent bien que cette juxtaposition d'histoires n'est pas un récit historique, et que, en quelque sorte, elle l'annule. Comment construire un discours historique cohérent s'il est constamment opposé à une autre vérité, qui est celle de la mémoire individuelle ? Comment inciter à réfléchir, à penser, être rigoureux quand les sentiments et les émotions envahissent la scène publique ? »¹⁶⁸⁸ Il y a là des questions que tout historien et historien de l'art de la période nazie doit se poser et une mise en garde qu'il doit faire sienne.

De la même façon, mettre à jour des archives compromettantes sur un individu affranchit-il de tout autre travail d'histoire plus général et de toute analyse critique ? La question se pose légitimement lorsque l'on considère l'exposition consacrée à Otto Nagel en 2012. À cette occasion, deux affirmations jusque-là assénées comme des vérités irréfragables sont brutalement remises en cause : non seulement Nagel n'a pas fait l'objet d'un *Malverbot* (interdiction de peindre), mais c'est sous le Troisième Reich que le peintre a le plus produit¹⁶⁸⁹. En outre, et alors que Paul Ortwin Rave affirmait que vingt-sept de ses œuvres avaient été confisquées sous la dictature nazie, la base de données établie par la Freie Universität et le groupe de recherche sur l'art dégénéré, ne répertorie aucune œuvre de l'artiste¹⁶⁹⁰, même si, selon Andreas Hünecke, éminent spécialiste, trois œuvres des années 1920 furent détruites au cours de la période. Confronté à ces faits et alors qu'elle pourrait au minimum évoquer des conditions économiques défavorables liées à la perte d'une clientèle et à la disparition d'un milieu, l'historienne de l'art et universitaire Rosa von der Schulenburg, ignorant la situation économique et institutionnelle des artistes sous le Troisième Reich, en conclut qu'Otto Nagel ne fut certes pas un héros de l'antifascisme, mais qu'il fut « une figure très humaine »¹⁶⁹¹, une façon rapide d'éviter tout sujet de discussion. Cette position qui en dit long sur la perception que l'auteure a de lui-même, reconduit en l'inversant, une conception de l'activité artistique comme résultat de facteurs et décisions purement individuels. La question politique et institutionnelle est totalement évincée.

Il est vrai que dans cette exposition de 2012, il y avait matière à réflexion. La manifestation, dont le commissariat était assuré par l'*Akademie der Künste*

¹⁶⁸⁸ *Ibid*, p.179-180.

¹⁶⁸⁹ *Otto Nagel (1894-1967): Orte – Menschen*, cat. expo., Berlin, Schloss Biesdorf, 2012, p.14.

¹⁶⁹⁰ *Ibid*, p.15.

¹⁶⁹¹ *Ibid*, p.18.

(l'Académie des Beaux-arts) se tenait au Château Biesdorf (*Schloß Biesdorf*) à Berlin, un édifice restauré et rouvert depuis 2001 par la Fondation pour les lieux de rencontre Est-Ouest (*Stiftung Ost-West-Begegnungsstätte*). Ce château avait appartenu pendant de nombreuses années à la famille Siemens, puis à partir de 1927 à la ville de Berlin. D'ailleurs, l'exposition avait pu voir le jour grâce au mécénat de la Fondation Ernst von Siemens pour l'art (*Ernst von Siemens Kunst Stiftung*) qui avait également financé la restauration de nombreuses œuvres. Rien dès lors ne pouvait plus transpirer sur le fait que la même famille Siemens et l'entreprise qu'elle possédait avaient notamment fait travailler les déportés des camps de concentration¹⁶⁹². Les œuvres d'un artiste communiste étaient exposées grâce au mécénat d'une entreprise qui avait frayed avec les nazis. Tout cela, visiblement, appartenait à l'Histoire et, comme tel, ne nécessitait plus aucun commentaire historique.

③ La fin de l'innocence ou « la fin du salut par l'image » (Eric Michaud)

3.1 La disparition de l'art résistant

Si les expositions abondent et intègrent les artistes installés après-guerre en RDA, il n'est plus question de parler d'art de résistance et de reprendre les formules est-allemandes. On préfère bien plutôt parler d'émigration intérieure, la formule de Frank Thieß encore une fois bien commode. Politiquement neutre, celle-ci permet de combler le vide idéologique que la chute du mur de Berlin a entraîné et de rassembler sous un même étendard l'ensemble des artistes modernes - des créateurs nés entre 1880 et le début du XX^e siècle - restés en Allemagne entre 1933 et 1945¹⁶⁹³. L'art réalisé par les artistes non-alignés durant le Troisième Reich se trouve désormais réduit à deux catégories : l'émigration intérieure et extérieure. Personne ne semble s'inquiéter du ridicule de la formule. On retrouve encore ce pléonasm en 2007, dans le catalogue de l'exposition de Bielefeld consacrée à l'année

¹⁶⁹² Voir par exemple S. Jonathan Wiesen, *West German Industry and the Challenge of the Nazi Past 1945-1955*, Chapel Hill, Londres, The University of North Carolina Press, 2001.

¹⁶⁹³ Voir David Elliott, « Ein Kampf auf Leben und Tod : Malerei und Plastik », *Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945*, cat. expo., Londres, Hayward Gallery, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996, p.272.

1937¹⁶⁹⁴. L'opposition sommaire collaborateur-résistant, largement diffusée en Allemagne de l'Est et relayée à l'Ouest dans les années 1970, est désormais importune. Les titres des expositions en rendent explicitement compte. On ne parle plus de « Résistance au lieu de l'adaptation » (*Widerstand statt Anpassung*), mais du destin de l'avant-garde („*Entartete Kunst*“: *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*)¹⁶⁹⁵. On étudie l'art face à un contexte historique et politique : l'art et la dictature, à Vienne en 1992 (*Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*), l'art et le pouvoir, à Londres, Barcelone et Berlin en 1996 (*Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945*)¹⁶⁹⁶. Paris n'est pas en reste et présente en 2004 « Le Troisième Reich et la musique »¹⁶⁹⁷. Le titre ne révèle parfois que la période étudiée : les « Années 30 en Europe »¹⁶⁹⁸ au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1997 ou l'année 1937 dix ans plus tard à la Kunsthalle de Bielefeld¹⁶⁹⁹. Les expositions consacrées à l'art dans l'Allemagne nazie suivent l'évolution générale des pratiques muséales : on remarque dans les sujets, comme dans les lieux d'exposition, une internationalisation du traitement de la question, comme des lieux d'exposition.

3.2 Retour sur l'immunité avant-gardiste

En même temps que disparaît l'idée d'un art moderne forcément résistant, on explore de plus en plus les collusions entre la modernité, les avant-gardes et le nazisme. La recherche historique, relayée par de nombreux documentaires et articles de presse, n'hésite plus de la même manière à révéler le passé trouble de nombre de grandes entreprises allemandes parmi les plus renommées. Une fois de plus, c'est d'ailleurs souvent par le biais des histoires individuelles que l'on explore ces zones troubles. Réalisé en 2011 et diffusé sur

¹⁶⁹⁴ Jutta Hülsewig-Johnen, "Das böse Erwachen", *1937: Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008, p.51.

¹⁶⁹⁵ „*Entartete Kunst*“ : *Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, cat. expo., Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992.

¹⁶⁹⁶ *Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945*, cat. expo., Londres, Hayward Gallery, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996.

¹⁶⁹⁷ *Le III^e Reich et la musique*, cat. expo., Paris, Cité de la Musique, 2004-2005.

¹⁶⁹⁸ *Années 30 en Europe: le temps menaçant, 1929-1939*, cat. expo., Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1997.

¹⁶⁹⁹ *1937 : Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008.

Arte en 2013, le documentaire d'Arnon Goldfinger *L'appartement de ma grand-mère* enquêtait ainsi par exemple sur l'amitié insoupçonnée qui liait ses grands-parents juifs émigrés en Israël à un officier nazi, et démontrait, sous l'angle d'une histoire individuelle, la continuité des élites dans la République fédérale d'Allemagne.

De la même manière, enquêtant sur les existences singulières des artistes dans le Reich hitlérien, les historiens de l'art mettent au jour des parcours forcément complexes et ambigus, des compromis dont est faite toute vie. On découvrait par exemple en 1989 qu'en même temps qu'il s'attelait en secret à caricaturer le régime nazi et en dénoncer l'âpre vérité, Carl Lauterbach participait aux expositions officielles de la ville de Düsseldorf¹⁷⁰⁰. Dans la recherche récente en histoire de l'art, celle écrite par une nouvelle génération d'historiens de l'art, on ose désormais soulever la question, longtemps restée brûlante, des relations entre l'avant-garde et le nazisme. Jusqu'à présent, l'avant-garde réputée foncièrement révolutionnaire, socialiste, mais en même temps libertaire, ne pouvait par essence être soupçonnée d'une quelconque accointance avec le mouvement de Hitler. International, l'art moderne ne pouvait être que l'antonyme absolu du national-socialisme. Il faut dire aussi qu'en Allemagne, depuis l'époque wilhelmienne, l'adjectif moderne s'était imposé comme synonyme de non-allemand. Des conservateurs, des artistes, l'empereur lui-même, s'étaient élevés contre l'influence des avant-gardes étrangères et avaient cru de cette manière sauvegarder la singularité de l'art allemand¹⁷⁰¹. Ainsi, à la lueur de l'histoire du mot, l'adjectif moderne devenait le mot parfait après la Seconde Guerre mondiale pour se débarrasser de la connotation nationale et se tourner radicalement vers un art désormais pensé comme résolument international. Afin d'accentuer la rupture avec le passé nazi, les forces en charge de la reconstruction s'étaient efforcées de bâtir l'image d'une Allemagne hitlérienne farouchement anti-moderne, alors même que la population avait encore en tête la construction des autoroutes et la Volkswagen. Cette vision d'une Allemagne passéiste permettait, par comparaison avec les nouveaux chantiers de la reconstruction et la modernité qu'apportaient avec eux les Américains, d'échafauder le mythe persistant de l'Heure Zéro. La modernité devenait en soi un argument anti-hitlérien, et à l'inverse l'anti-modernité était synonyme de passé nazi. Dans les années 1970,

¹⁷⁰⁰ Werner Alberg, « Der Düsseldorfer Maler und Graphiker Carl Lauterbach: Malen und Zeichnen aus sozialer Weltsicht », *Weltkunst*, n°19, 1er oct. 1989, p.2751.

¹⁷⁰¹ Voir Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1992, p.33-40.

Albert Speer, le célèbre architecte de Hitler insistait de la même façon, dans ses écrits, sur l'anti-modernité du Führer, prenant du même coup ses distances avec le dictateur. Dans son *Journal de Spandau*, à la date du 1^{er} décembre 1963, le bâtisseur évoquait la « haine de Hitler envers le monde moderne »¹⁷⁰². De même, dans *Au cœur du Troisième Reich*, son autobiographie, il revenait sur les goûts artistiques du Führer pour en faire ressortir leur passéisme, qu'il étendait, avec excès et sans craindre de travestir la réalité, à la pensée politique nazie. « Ainsi, sur le plan de l'architecture, tout comme dans le domaine de la peinture et de la sculpture, Hitler », écrit-il, « resta ancré dans le monde de sa jeunesse, celui des années 1880 à 1910 qui marquèrent son goût artistique et ses conceptions politiques et idéologiques de façon indélébile. »¹⁷⁰³ Et d'ajouter un peu plus loin : « Dans tous les domaines de l'art, Hitler tenait la fin du XIX^e siècle pour une des époques culturelles les plus marquantes de l'histoire de l'humanité. Il pensait seulement qu'elle n'était pas encore reconnue parce qu'elle était encore trop proche de nous. Mais il excluait de cette appréciation l'impressionnisme, tandis que le naturalisme d'un Leibl ou d'un Thoma correspondait à ses goûts artistiques. »¹⁷⁰⁴ Ainsi, Speer se différenciait de Hitler dans ses goûts artistiques, donc aussi politiques, et l'architecte dont on avait pu vanter le talent en-dehors de l'Allemagne ne pouvait être nazi parce qu'il avait été moderne. "CQFD".

C'est cette représentation univoque de l'Allemagne nazie qu'un certain nombre d'historiens de l'art remet en cause à la fin des années 1990. En 1999, Eugen Blume et Dieter Scholz regrettent néanmoins encore que la recherche ait souvent laissé de côté la question des relations de l'avant-garde avec le nazisme. Surtout, ce recueil de textes est né en réaction à la tendance populaire qui se développe dans les années 1990, celle qui réclame des réponses claires et univoques sur le nazisme, telles qu'elles étaient formulées il y a 50 ans¹⁷⁰⁵. Preuve en est le succès que remporte en Allemagne le livre de Daniel Goldhagen, publié en 1996 (*Les bourreaux de Hitler : les Allemands ordinaires et l'holocauste*). L'auteur, professeur américain de sciences politiques, y expliquait la Shoah comme la conséquence de l'antisémitisme

¹⁷⁰² Albert Speer, *Journal de Spandau*, traduit de l'allemand par D. Auclères et M. Brottier, Paris, Robert Laffont, 1975, p.491.

¹⁷⁰³ Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, traduit de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Fayard, 1971, p.61.

¹⁷⁰⁴ *Ibid*, p.64.

¹⁷⁰⁵ Peter Reichel, « Der Nationalsozialismus und die Modernisierungsfrage », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.28.

éliminationniste propre à l'identité allemande et à aucune autre. Cette thèse jugée "simpliste" fut vivement critiquée par de nombreux historiens du nazisme. *A contrario*, l'ouvrage dirigé par Eugen Blume et Dieter Scholz fait de la complexité des relations et des situations, de l'équivocité des discours et des attitudes un postulat de départ. Intitulé *Überbrückt : Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus [Court-circuit : l'esthétique moderne et le national-socialisme]*, il réunit des textes d'historiens de l'art, lesquels dressent un portrait tout en nuances des relations souvent troubles entre l'art moderne, ses créateurs et le nazisme. L'intérêt se porte tout à la fois sur les artistes, les directeurs de musées et les historiens de l'art de l'époque. Avec la chute de l'URSS, il semble maintenant possible de remettre en question l'un des principes sur lequel s'était construite l'opposition Est/Ouest, à savoir que la modernité est toujours du côté de la démocratie. Et d'évoquer la terrible modernité de la rationalisation technique et scientifique que les nazis mirent en œuvre dans la production industrielle, l'organisation du travail, toutes les activités sociales de l'Etat nazi finalement, et jusqu'aux camps de concentration et d'extermination. Cette question avait été intensivement discutée et controversée depuis les années 1960 dans les sciences sociales en Allemagne¹⁷⁰⁶, mais avait été absente jusqu'à présent de la recherche en histoire de l'art. Si l'on accepte maintenant la part de modernité que pouvait contenir le nazisme, on ne peut plus absoudre l'ensemble de la scène artistique moderne, mais on doit, au contraire, mener un travail de fond sur les rapports parfois douteux, parfois ambivalents, parfois enfin marqués par une relation d'exclusion réciproque entre avant-gardes et nazisme.

En 1980, dans un petit ouvrage précurseur, *Fascisme et avant-garde (Faschismus und Avantgarde)*, dirigé par Reinhold Grimm et Jost Hermand, deux professeurs de littérature particulièrement actifs dans l'étude de l'émigration intérieure, la question avait déjà été soulevée. George L. Mosse, historien américain d'origine allemande, célèbre pour son analyse publiée en 1964 sur *Les racines intellectuelles du Troisième Reich*¹⁷⁰⁷, divulguait les

¹⁷⁰⁶ Voir Winfried Nerdinger, *et al.*, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbietung und Verfolgung*, Munich, Prestel, 1993, p.9 et suiv.

¹⁷⁰⁷ George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich*, New York, Grosset & Dunlap, 1964. Pour la traduction française : George L. Mosse, *Les racines intellectuelles du Troisième Reich : la crise de l'idéologie allemande* [1964], traduit de l'anglais par Claire Darmon, Paris, Seuil (coll. Point Histoire), 2008.

affinités que l'on pouvait percevoir entre le nazisme et l'avant-garde¹⁷⁰⁸. Il insistait en particulier sur l'adéquation des bâtiments industriels et d'habitation construits par les nazis aux principes esthétiques et techniques prônés par le Bauhaus, sujet sur lequel de nombreux auteurs reviendront une quinzaine d'années plus tard¹⁷⁰⁹. C'était aussi au Bauhaus que les nazis avaient pu emprunter l'idée d'esthétisation de la masse. Plus largement, Mosse montrait comment le nazisme s'était considéré lui-même comme une avant-garde. La définition de cette dernière comme opposition au goût et à la politique bourgeois trouvait un écho dans la rhétorique et la propagande fascistes. Comme l'avant-garde, le fascisme était pensé pour s'imposer avec rapidité et sur le mode de la rupture. Les fascistes, comme les expressionnistes et les futuristes, voyaient dans la nouvelle civilisation technique non pas une expérience épuisante mais un nouvel élan vital pour l'homme. Mais si proximité dérangement il y avait, c'était aussi parce que le nazisme avait récupéré sans vergogne nombre de propositions des avant-gardes, ce qui fit croire à ces dits-artistes que le régime nazi les accueillerait reconnaissant en son sein. On connaît déjà les tentatives de Walter Gropius et Mies van der Rohe pour participer à la commande publique. Herbert Bayer, étudiant, puis professeur en graphisme publicitaire au Bauhaus, avait quant à lui réalisé en 1936, à la veille des Jeux Olympiques de Berlin, un prospectus publicitaires qui devait diffuser, auprès d'un public international et dans un langage résolument moderne les qualités et les performances de l'Allemagne nazie¹⁷¹⁰. Deux ans plus tard, alors que l'Allemagne nazie ne cherchait plus à rassurer ses voisins et n'avait plus besoin des artistes pour cela, Herbert Bayer dut se résoudre à l'exil et partit aux États-Unis où il resta jusqu'à sa mort. Somme toute, les nazis et leurs artistes avaient repris des éléments empruntés aux avant-gardes et les avaient rendus consommables. Peter Ulrich Hein, qui révèle en 1992 dans un livre consacré à *Die Brücke* la proximité d'une partie de l'avant-garde - Kirchner,

¹⁷⁰⁸ George L. Mosse, « Faschismus un Avantgarde », *Faschismus und Avantgarde*, Königstein, Athenäum Verlag, 1980, p.133-149.

¹⁷⁰⁹ Cf. Winfried Nerdinger, *et al.*, *op. cit.* ; Peter-Klaus Schuster, « Die doppelte "Rettung" der modernen Kunst durch die Nationalsozialisten », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.40-47. E, 1991, à l'occasion de l'exposition de Los Angeles, John Zukowsky prononça une conférence sur les « nombreuses faces du modernisme : l'architecture en Allemagne dans les années 1920 et 1930 » (*The many Faces of Modernism : Architecture in Germany in the Twenties and the Thirties*).

¹⁷¹⁰ Ute Brüning, « Bauhäusler zwischen Propaganda und Wirtschaftswerbung », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.24 et suiv.

Kandinsky, Nolde et Schlemmer par exemple - avec l'idéologie nazie, ose poser cette question : ne serait-ce pas simplement dû à la faute ou à l'étourderie d'une fraction du fascisme allemand que l'art moderne ne pût pas faire partie, comme en Italie, de l'élite culturelle de la dictature ?¹⁷¹¹

En 1997, le débat arrive en France et Jean Clair, éminent polémiste, s'empare à son tour du sujet. Lors d'une controverse autour de l'art contemporain qui agite les intellectuels français à la fin des années 1990, Jean Clair entreprend de poser la question de la responsabilité politique de l'artiste et s'interroge sur l'intouchabilité de la doctrine avant-gardiste. Le but recherché n'est pas tout à fait le même qu'en Allemagne. Le livre de Jean Clair s'inscrit dans un contexte typiquement français. Celui qui ne cessait de dénoncer « l'impasse de l'art vivant », voit dans la question des rapports incestueux de l'expressionnisme et du nazisme une façon, sinon de discréditer, du moins d'ébranler légèrement les avant-gardes et leur idéologie. Jean Clair rappelle néanmoins qu'il intervient dans un mouvement plus général et international de l'histoire de l'art qui entend, justement à ce moment-là, répondre à ces questions jusqu'à présent sacrilèges.¹⁷¹² Parmi celles-ci, c'est à la collusion des avant-gardes et des totalitarismes, et au cas de l'Expressionnisme allemand en particulier qu'il s'attache. Il entend montrer que non seulement l'avant-garde s'est modelée sur les utopies de l'extrême Gauche comme de l'extrême Droite, mais qu'elle leur a même fourni les principaux articles de foi. L'écrivain autrichien Karl Krauss aurait ainsi fourni à Adolf Hitler son intonation si particulière et reconnaissable entre toutes, un modèle de phrasé et d'éloquence¹⁷¹³. L'essayiste reprend par ailleurs les accointances déjà citées entre expressionnisme, Bauhaus et nazisme¹⁷¹⁴. S'appuyant sur le livre que Victor Klemperer avait consacré au sortir de la guerre à la *LTI (Lingua tertii imperii), la langue du III^e Reich*, le directeur du musée Picasso reprend l'analyse du philologue allemand qui comparait le sigle

¹⁷¹¹ Peter Ulrich Hein, *Die Brücke ins Geisterreich : künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992, p.119. Cité par Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p.42.

¹⁷¹² Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997, p.13.

¹⁷¹³ *Ibid*, p.36-37. Faisant le compte-rendu de l'ouvrage, André Gunthert reproche à Jean Clair ce raccourci entre l'écrivain et Adolf Hitler. Néanmoins, quand Jean Clair parle du vol de la voix du premier par le second, André Gunthert lui reproche de n'évoquer les collusions entre avant-garde et totalitarisme par des exemples aussi simplistes que Karl Krauss écoutant un discours du Führer à la radio, trahissant le texte de l'essayiste. André Gunthert, « Sur la "crise de l'art" », *Vingtième siècle*, 1998, vol. 58, n°1, p.177.

¹⁷¹⁴ *Ibid*, p.41-57.

SS, la rune germanique de la victoire, aux formes en éclair qui couvrent les toiles expressionnistes¹⁷¹⁵. Au fil des nombreuses pages, Jean Clair relève le « lien, fortuit ou volontaire »¹⁷¹⁶ entre expressionnisme et nazisme qui dépasse, selon lui, une pure affinité formelle. « Les affinités électives que le nazisme croyait pouvoir trouver dans l'Expressionnisme », écrit-il, « allaient cependant au-delà de cette union d'atomes "crochus" entre les dentelures d'une certaine peinture et la rune SS de la victoire. Le pathos expressionniste, sa volonté de s'enraciner dans une tradition nordique, son exaltation d'une germanité primitive, son recours surtout au mythe d'une langue originelle, d'une *Ursprache* plongeant aux sources du langage populaire, aux contes, à l'enfance, à l'archaïque, tout cela pouvait aisément croiser les attentes d'une scénographie hitlérienne où l'émotivité, le sentiment immédiat, l'appel à tous les sens et leur fusion "mystique" dans la magie du *Gesamtkunstwerk*, l'œuvre d'art totale, lui faisaient perdre ses droits à l'esprit rationnel. (...) Le penchant expressionniste à manipuler les foules par l'occulte, à frapper les sens plutôt qu'à faire appel à l'entendement, autant de traits qui satisfaisaient au mieux le projet du nazisme. »¹⁷¹⁷ Jean Clair repère tout au long de son livre les points de contact entre avant-gardes et totalitarismes et interroge, sans toutefois y répondre de façon définitive, la responsabilité politique de l'artiste. Intéressants, ces développements sont néanmoins discutables, ou du moins susceptibles d'être discutés. Reste que sans trancher les questions qu'il pose, Clair laisse planer le doute quant à la culpabilité de l'artiste, et jette le discrédit sur la valeur de progrès attachée à l'avant-garde¹⁷¹⁸.

En 1979, à l'occasion du colloque organisé à Saint-Etienne sous le titre « l'art face à la crise », Eric Michaud avait déjà osé faire apparaître des points de contact entre les discours réformateurs énoncés par les grands noms de l'art moderne, de Léger à Mondrian en passant par Le Corbusier ou Malevitch ou le Bauhaus tout entier, et les exhortations nazies, les premiers ayant préparé le terrain aux deuxièmes. L'historien de l'art se risquait même à comparer un texte de Fernand Léger avec une diatribe rédigée par Hitler, tous deux datés de 1938 : pour la doxa moderniste, ainsi qu'elle s'est développée depuis la fin

¹⁷¹⁵ Victor Klemperer, *LTI : La Langue du III^e Reich*, traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel (coll. Pocket), 1996, p.103.

¹⁷¹⁶ Jean Clair, *op. cit.*, p.38.

¹⁷¹⁷ *Ibid*, p.39-40.

¹⁷¹⁸ Ajoutons que Jean Clair construit son discours en plein débat sur l'art actuel, accusé notamment de « nullité ». Pour une chronologie de la querelle, voir Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard (Folio), 2005, p.340 et suiv.

de la Seconde guerre mondiale, l'entreprise d'Éric Michaud tiendrait du blasphème. « Il ne s'agit pas d'imputer à Léger des sympathies nazies », écrit Eric Michaud, « ni de taxer Hitler d'avant-gardisme. La question posée ici est celle du mensonge, du mensonge esthétique et politique, du mensonge qui doit édifier le peuple et commis par l'artiste et l'homme d'Etat, en collaboration. »¹⁷¹⁹ En 1996, Eric Michaud publie sa thèse d'habilitation dans laquelle il s'intéresse plus largement aux collusions entre l'art et le nazisme qui s'exprime en premier lieu par la prétention des dirigeants nazis à se considérer comme artistes. « Si la culture en général », écrit-il, « et l'art en particulier occupaient d'emblée cette position centrale dans la stratégie discursive des dirigeants, ce n'était donc nullement pour des raisons tactiques ou de pure propagande. C'était d'abord, bien plus radicalement et bien plus simplement aussi, parce que nombre de ces dirigeants prétendaient eux-mêmes au statut d'artiste. »¹⁷²⁰ Ces hommes, ceux-là même qui menèrent une chasse à l'art moderne - et sûrement pour cette raison - avaient la conviction profonde de l'importance des artistes, en qui ils voyaient de véritables « médiateurs du peuple »¹⁷²¹. D'ailleurs, en 1932, Hitler s'était présenté comme « le candidat des artistes allemands »¹⁷²². Il était du reste à l'en croire lui-même un artiste car l'activité politique se devait d'être conçue comme « l'art le plus élevé et le vaste qui existe »¹⁷²³. Il y avait sûrement là quelque chose d'attirant pour les hommes de l'art. Toutefois, ils auraient dû comprendre que choisir le nazisme, c'était aussi choisir le racisme, l'antisémitisme, la misogynie...

Au fil des pages de l'ouvrage d'Éric Michaud, on découvre que réfléchir au national-socialisme, c'est aussi réfléchir à l'art, et plus précisément à la construction de l'image de l'artiste. C'est ce qu'affirmera en 2001 le philosophe Philippe Sers dans son livre consacré au totalitarisme et aux avant-gardes. « La question de l'art », écrit-il, « révèle la nature du totalitarisme et la perversion totalitaire éclaire la fonction de l'art. »¹⁷²⁴ Éric Michaud se montre ici l'héritier de Berthold Hinz : en se détachant de l'histoire de l'art dominante, de celle qui ne s'intéresse qu'à l'"art dégénéré" et qui opère une

¹⁷¹⁹ C'est nous qui soulignons. Eric Michaud, « Art, propagande, publicité (autour de Paris – 1937) », *La fin du salut par l'image*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1992, p.155.

¹⁷²⁰ Eric Michaud, *Un art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p.53.

¹⁷²¹ Hans Friedrich Blunck, président de la Chambre de littérature du Reich. Cité par Eric Michaud, *Ibid.*

¹⁷²² *Ibid.*, p.54.

¹⁷²³ *Ibid.*, p.56.

¹⁷²⁴ Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.28.

stricte séparation entre l'art réalisé par les artistes modernes et la production nazie. Ses recherches portent sur le mythe nazi qui lui semble fondé sur deux grands modèles : l'Art et le Christianisme amalgamés en une religion nouvelle. L'historien de l'art montre comment Hitler s'est façonné une image d'artiste qui modèle la nation et le peuple, et de sauveur, détournant un modèle inventé par le Christianisme. Il récuse la thèse simpliste selon laquelle l'art nazi serait un vulgaire art de propagande au service d'un Etat. Pour le Führer et son gouvernement, l'activité politique était « l'art le plus élevé et le plus vaste qui existe »¹⁷²⁵. Plus qu'en ennemi, le national-socialisme se posait en rival du Christianisme, l'imitant point par point¹⁷²⁶. Artiste, Hitler était aussi identifié au Christ, les deux s'amalgamant dans la figure du créateur-sauveur. À l'opposé, dans *Mein Kampf*, le Juif était qualifié d' « anti-artiste »¹⁷²⁷.

En 2003, Riccardo Bavaj, jeune historien allemand, propose de dresser un bilan de la recherche sur les relations ambivalentes de la modernité et du modernisme avec le National-socialisme¹⁷²⁸. Alors que jusque dans les années 1980 environ, la période nazie était vue uniformément comme une période de rupture - treize années à part, isolées dans le cours de l'histoire -, des études prennent en compte désormais un temps plus long et explorent dans l'histoire allemande du premier vingtième siècle les continuités et les changements¹⁷²⁹. La dictature hitlérienne reprend sa place entre la République de Weimar et la RFA des années 1950. C'est même toute l'histoire allemande des XIX^e et XX^e siècles qui est considérée dans une perspective de continuité et non plus comme une succession de périodes plus ou moins dramatiques¹⁷³⁰. Et même plus, ce qui était vu comme un « *Sonderweg* » allemand devient un cas paradigmatique des sociétés modernes en crise¹⁷³¹. Ainsi, la crise de la République de Weimar pourrait être vue comme un « archétype des difficultés inhérentes aux structures sociales modernes »¹⁷³². En plein post-modernisme, on ose intenter un procès à la modernité que Jürgen Kocka qualifie de

¹⁷²⁵ Eric Michaud, *op. cit.*, 1996, p.56.

¹⁷²⁶ *Ibid*, p.89 et suiv.

¹⁷²⁷ *Ibid*, p.129.

¹⁷²⁸ Riccardo Bavaj, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus : Eine Bilanz der Forschung*, Munich, R. Oldenburg Verlag, 2003.

¹⁷²⁹ *Ibid*, p.29-40.

¹⁷³⁰ *Ibid*, p.30.

¹⁷³¹ *Ibid*, p.34.

¹⁷³² Randall Collins, „German-Bashing and the Theory of Democratic Modernization“, *Zeitschrift für Soziologie*, 24^{ème} année, n°1, février 1995, p.15. Cité par Riccardo Bavaj, *Ibid*, p.35.

« dévastation horrible, catastrophe terrible et perte tragique »¹⁷³³. Evidemment, ces nouvelles théories et ces points de vue quelque peu impertinents ne sont pas sans susciter de nombreuses critiques¹⁷³⁴. Reste qu'elles ouvrent un nouveau champ de recherche et permettent une réévaluation d'un certain nombre de stéréotypes.

3.3 Pour une histoire de l'art nuancée : la fin du manichéisme

Alors que l'on diffusait largement depuis la fin de la guerre l'idée d'un art moderne unanimement et uniformément pourchassé, ces études remettent en cause la vision d'une politique artistique nazie monolithique et rigoureusement cohérente. On commence, comme l'avait initié Hildegard Brenner quelques trente ans plus tôt, à reconnaître que la diffamation publique d'un artiste ne signifiait pas nécessairement qu'il recevait concomitamment l'interdiction d'exposer et d'exercer. Le peintre de Düsseldorf Carl Barth participait régulièrement à des expositions durant la dictature hitlérienne, et voyait dans le même temps certaines de ses œuvres antérieures confisquées. La même chose valait pour Peter August Böckstiegel, Willy Jaeckel, Max Kaus, Gerhard Marcks, Hans Theo Richter ou encore Karl Rössing, pour ne citer que ceux-là.¹⁷³⁵ Les barrières infranchissables que l'on avait élevées au sortir de la guerre entre d'un côté un art nazi et de l'autre un art moderne, résolument libre, montrent leur perméabilité et l'on accepte désormais que les frontières aient pu être parfois floues. La recherche américaine y a particulièrement contribué avec les publications en 1993 et 1996 d'Alan E. Steinweis (*Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*)¹⁷³⁶ et de Jonathan Petropoulos (*Art as Politics in the Third Reich*)¹⁷³⁷, et l'historien de l'art allemand Günter Metken le concède, dans le catalogue de la grande

¹⁷³³ Jürgen Kocka évoquant la RDA: „The GDR – A Special Kind of Modern Dictatorship“, *Dictatorship als Experience: Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, New York Oxford, Berghahn Books, 1999, p.18. Cité par Riccardo Bavaj, *Ibid*, p.37.

¹⁷³⁴ Voir Riccardo Bavaj, *op. cit.*, p.42 et suiv.

¹⁷³⁵ Gabriele Saure, « Ein historischer Desaster : Verfemung von Kunst als "entartet" und ihre Folgen », *Verfemt – Vergessen – wiederentdeckt : Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider*, cat. expo., Kunstverein Südsauerland Olpe, Museum Baden, Solingen-Gräfrath, 1999-2000, p.58.

¹⁷³⁶ Alan E. Steinweis, *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1993.

¹⁷³⁷ Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1996.

exposition organisée en 1996 au Musée national d'art moderne à Paris, sous le titre « Face à l'Histoire ». « En réalité », affirme-t-il, « rien n'est plus contourné et tortueux que les comportements des artistes face à la politique et l'attitude des puissants face à l'art. On s'attend à des lignes droites, mais on est confronté à des courbes, à des frontières perméables et à une certaine circulation, malgré toute la pression possible venue d'en haut. (...) Si l'on excepte les extrêmes, il devient impossible d'affirmer que le fossé qui sépare chaque camp est infranchissable. »¹⁷³⁸ Toutefois, une page plus loin, l'auteur continue de parler des « interdictions de travailler » comme d'une épreuve obligatoire pour tout artiste moderne sous le Troisième Reich¹⁷³⁹. De la même façon que l'on revient sur l'idée d'une politique artistique nazie cohérente, on remet également en cause l'illusion d'une rupture définitive et fondamentale qu'aurait apportée immédiatement avec elle la nomination en 1933 de Hitler comme chancelier du Reich. De fait, des transformations dans la manière de peindre de certains artistes - nous l'avons vu - étaient apparues dès 1929, et à l'opposé, jusqu'en 1936, année des Jeux Olympiques de Berlin, le régime nazi s'était efforcé, notamment à travers la vitrine des beaux-arts, de faire accroire à l'étranger qu'il subsistait encore en Allemagne quelques libertés¹⁷⁴⁰. Hildegard Vieregk ne manque pas de le clarifier à l'occasion d'un colloque à Nottingham en 1995. Et d'affirmer que les actions des nazis contre l'art moderne ne sont que le prolongement d'un combat engagé bien auparavant¹⁷⁴¹. Durant l'Empire et même sous la République de Weimar, on avait cherché à réglementer - voire éliminer - l'art moderne. Dans son discours sur l'art véritable, l'Empereur Guillaume II affirmait qu'« un art qui passe outre les règles et les barrières qu'il a édictées » est « en dehors de l'art »¹⁷⁴². Qui voulait embrasser la carrière de peintre se devait d'appartenir à la Société des artistes qui avait le contrôle des écoles des beaux-arts, une instance supposée tout régenter. À la suite du scandale provoqué par l'achat d'œuvres françaises, en particulier des tableaux de Manet, par le directeur de la Nationalgalerie de

¹⁷³⁸ Günter Metken, « Face aux dictatures : opportunisme, opposition et émigration intérieure », *Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p.80.

¹⁷³⁹ *Ibid*, p.81.

¹⁷⁴⁰ C'est un point de vue que partage également Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.10. On peut le voir également dans les bornes chronologiques qu'il a choisies.

¹⁷⁴¹ Hildegard Vieregk, „Künstler und bildende Kunst im Widerstand gegen das NS-Regime“, *Resistance to National Socialism: Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte. Third Nottingham Symposium*, Munich, Iudicium, 1995, p.32-33.

¹⁷⁴² „eine Kunst, die sich über die von Mir gezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt“; „außerhalb der Kunst.“ Cité in: *Ibid*, p.33.

Berlin, Hugo von Tschudi, Guillaume II rendit un arrêté stipulant que toutes les acquisitions devaient désormais bénéficier au préalable de son accord. Il y avait là un héritage qui ne pouvait laisser le système nazi indifférent. De même, l'idée d'une dégénérescence de l'art, si elle provenait bien de l'ouvrage de Max Nordau, faisait partie de l'arsenal des poncifs de la bourgeoisie depuis le début du siècle. Les nouvelles expérimentations qu'avaient entreprises les artistes depuis 1905 environ, les nouvelles sources d'inspirations qu'ils allaient chercher dans les représentations des malades mentaux, dans l'art nègre ou dans les dessins d'enfants, n'étaient pas recevables pour la bourgeoisie conservatrice et elles le seraient encore moins par les nationaux-socialistes qui s'engageront dans ce même courant de réaction, espérant bien gagner à leur cause cette même bourgeoisie. 1933 ne marque pas une césure nette dans la création artistique allemande tout comme l'année 1945 ne figure en rien l'heure zéro.

④ **Quelques relectures**

Dans cette perspective, de jeunes historiens de l'art proposent des relectures d'œuvres considérées jusqu'à présent comme univoques et souvent interprétées comme un exemple d'art de résistance. N'y est sûrement pas étranger ce que l'on nomme aujourd'hui la « génétique des œuvres », une approche issue de l'étude des manuscrits littéraires qui entend se situer au plus près de l'œuvre d'art, pénétrer au cœur de l'atelier pour restituer le contexte de création, comprendre les motivations intimes qui ont donné naissance à l'objet étudié. Il s'agit d'étudier tous les documents d'époque disponibles, les esquisses et les brouillons, sonder à l'aide d'éléments matériels la « nécessité intérieure » dont parlait Kandinsky, remonter à la genèse, à « l'avant-image »¹⁷⁴³ puis dérouler le fil de la création en retrouvant les repentirs par exemple, poursuivre par la divulgation de l'œuvre et enfin sa réception. On prend en compte la temporalité de l'œuvre, jusqu'à présent étudiée comme un objet fixe et immuable. « La temporalité génétique », écrit Ségolène Le Men, « engage plutôt que le temps verbal (passé, présent, avenir) la notion

¹⁷⁴³ Ségolène Le Men, „L'œuvre d'art en devenir. *Chemins faisant... et "prés parés"* », *Item* [En ligne], mis en ligne le 21 février 2008, p.4. Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223401>

grammaticale d'aspect dans ses trois phases, initiale, progressive et terminative. »¹⁷⁴⁴

4.1 Franz Radziwill et Andreas Paul Weber réévalués par Olaf Peters et Claire Aslangul

Ainsi, en 1998, dans son livre sur *La Nouvelle Objectivité et le national-socialisme (Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus)*, Olaf Peters, jeune historien de l'art de 34 ans, reprend à nouveaux frais les œuvres de Franz Radziwill réalisées pendant la période hitlérienne.

Il s'intéresse en premier lieu aux *Démons (Dämonen)* [ill.233], un tableau de 1933 abondamment cité et reproduit comme exemple de critique du national-socialisme et plaidoyer pour la non-violence. Cette peinture avait abondamment servi à la réhabilitation de Franz Radziwill comme artiste antifasciste dans les années 1960 et 1970 en Allemagne de l'Est et comme digne représentant du Réalisme magique en République Fédérale d'Allemagne, ce qui lui vaudra d'être décoré en 1971 de la Grande Croix du Mérite¹⁷⁴⁵. Il s'agit pour l'auteur d'une des œuvres les plus mystérieuses de Radziwill¹⁷⁴⁶. Représentant un combat de rue - ou du moins l'issue fatale de cette rixe -, elle est immédiatement politique. Sur le seuil d'une maison en briques, largement décrépie, gît un homme visiblement mort. Il porte au bras gauche un brassard marqué de la croix gammée. Au-dessus de lui, on devine deux pendus qui se balancent le long de la façade et dont on n'aperçoit que la partie basse du corps. Un drapeau d'un rouge vif masque le coin inférieur gauche de l'image. Un spectre vaporeux traverse le champ, découvrant une citation gravée dans la pierre de la bâtisse. L'image, déjà violente par ses motifs, est marquée par de forts contrastes de complémentaires - bleu / orangé et rouge / vert - qui confèrent à la scène une note surréelle. À la violence abjecte, Radziwill adjoint l'irritation des couleurs. Il n'y a presque aucune profondeur : la façade de la maison bloque le regard, nous obligeant à fixer le spectacle morbide. Le pendu qui tient dans la main gauche un morceau d'étoffe est généralement lu comme une personnification de la démocratie. À ses pieds, reposeraient le

¹⁷⁴⁴ *Ibid*, p.5.

¹⁷⁴⁵ James A. Van Dyke, *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-1945*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011, p.169.

¹⁷⁴⁶ Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.144.

drapeau rouge des communistes et un SA vêtu de sa chemise brune réglementaire. Le Gauleiter de Weser-Ems, Carl Röver¹⁷⁴⁷, un ami de Franz Radziwill, avait tenu à Kassel le 22 juillet 1932 le discours suivant : « Vous allez voir ce que vous allez voir les gaillards quand Hitler sera au pouvoir. Nous vous le disons, on ne vous fera pas de cadeaux, à vous les crapules et à ceux qui ont trahi le peuple ! Je garantis à ces salopards qu'ils seront pendus et nous les laisserons pendus jusqu'à ce que les corbeaux viennent les bouffer. »¹⁷⁴⁸ Pour Olaf Peters, il y a, de la même façon que dans les mots de Röver, dans la représentation minutieuse des détails quelque chose de l'ordre du fanatisme. Sur la façade de la maison, une plaque commémore le mariage de Franz Radziwill avec Johanna Ingeborg le 21 mars 1923 et il semble que ce soit la porte d'entrée de sa propre maison que le peintre a représentée, donnant à l'ensemble une forte coloration autobiographique. Pourtant, la phrase gravée dans la pierre ressortit quant à elle nettement du domaine politique. Il est écrit :

« À LA LUMIERE DES IDEES DE L'ETAT OU L'UN TUE L'AUTRE »¹⁷⁴⁹. Et sur le rouleau de papier aux pieds du mort, on peut lire : « LA VIE EST TROP COMPLEXE POUR QUE LE SOCIALISME SE REALISE + SEULE LA MORT RESOUT CETTE QUESTION + ELLE SEULE FAIT LA MEME CHOSE + BIENTOT LA TERRE A PRIS CE QUI SEULEMENT... »¹⁷⁵⁰

Tout cela prend l'aspect d'un collage d'éléments hétérogènes. D'un côté, le peintre semble s'inquiéter de la poussée de la violence et de la fin de la République de Weimar, et d'un autre il émane de l'image un anticommunisme latent.

Pour Olaf Peters, il y a au moins deux arguments qui contredisent l'interprétation antifasciste que l'on a faite jusqu'à présent de cette œuvre. Il faut tout d'abord se rappeler qu'à cette date - 1933 - Franz Radziwill était un

¹⁷⁴⁷ Röver était un ancien camarade d'école de Georg Düser, le grand collectionneur et ami de Franz Radziwill.

¹⁷⁴⁸ „Die Burschen werden noch was erleben, wenn Hitler an der Macht ist. Wir sagen euch, euch wird nichts geschenkt, ihr Lumpen und Volksverräter! Ich garantiere diesen Schweinehunden, daß sie gehenkt werden und wir werden sie solange hängen lassen, bis die Krähen sie gefressen werden.“; cité par Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.145.

¹⁷⁴⁹ „IM LICHT DER STAATSIDEEN ODER DER EINE BRINGT DEN ANDEREN UM“

¹⁷⁵⁰ „DAS LEBEN IST ZU MANNIGFALTIG UM DEN SOZIALISMUS ZU VERWIRKLICHEN + NUR DER TOD LÖST DENSELBE + ER ALLEIN MACHT GLEICH + BALD HAT DIE ERDE [GEN]OMMEN WAS NUR...“

national-socialiste convaincu et un membre du parti : pourquoi aurait-il pleuré la mort de la République ? Le 3 mars 1933, il écrivait à sa femme : « De toutes les choses qu'on entend à la radio, je n'apprends rien, toutes ces histoires d'élections m'écœurent. Hitler est enfin au pouvoir ! Tout Berlin est pavoisé de croix gammées. »¹⁷⁵¹ Il y a deuxièmement, fort à parier que Radziwill a opéré des modifications sur son tableau après la Seconde Guerre mondiale¹⁷⁵². À l'origine, le peintre avait fait le portrait d'une victime de la cause nazie, d'un martyr sacrifié pour la multitude. Sur une photographie de 1936 [ill.234] prise dans l'atelier de Franz Radziwill, on aperçoit une version des *Démons*. Il n'y a ni inscription sur le mur, ni rouleau de papier, ni pendu à droite et ni fantôme. Le peintre avait clairement mis l'accent sur le SA, victime malheureuse de la révolution nationale-socialiste. C'était d'ailleurs une particularité des manifestations des SA de faire marcher au premier rang les blessés, exhibant de manière ostentatoire la marque de leur violence. Néanmoins, le corps n'est pas comme chez Otto Dix et son illustre prédécesseur Goya, deux grands peintres de la guerre et de ses violences, mutilé ; il ne présente aucune blessure. Le corps reste pieusement intact. Depuis la fin des années 1920, deux violents affrontements entre nazis et communistes s'étaient soldés dans le nord de l'Allemagne par la mort d'un ou plusieurs SA. Ces événements furent bien évidemment largement exploités par la propagande nazie et Hitler en personne les relaya avec zèle¹⁷⁵³.

À cette époque, la SA diffusait l'image de la force et de la discipline, l'élan de la jeunesse, des qualités qui manquaient aux partis établis. Elle donnait à voir la possibilité d'une réorganisation radicale de la société allemande. C'est dans ce contexte que s'inscrit le tableau de Franz Radziwill. Ce dernier écrivait le 7 mars 1933 à sa femme : « Les SA ont mis leur pâtée à tous les agitateurs communistes qui sont emprisonnés ici. J'étais avec plusieurs d'entre eux hier. Sur le Kurfürstendamm, les collecteurs de fonds pour le parti nazi se sont approchés de toutes les petites Juives et leur ont dit : "donnez aux nazis, ils vous construisent une autoroute pour Jérusalem." Je n'aimerais pas être Juif à Berlin. Mais c'est ainsi : quand on en fait trop et qu'on est prétentieux, on est

¹⁷⁵¹ „Von allen den Dingen die Ihr im Radio hört erfahre ich nichts der ganze Wahlknatsch ekelt mich an. Hitler bekommt die Macht, fertig ! Ganz Berlin flagt nur noch Hakenkreuz.“; Lettre de Franz Radziwill à Johanna Ingeborg Radziwill datée du 3 mars 1933, Haus und Archiv, Dangast. Citée par Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.148.

¹⁷⁵² Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.146.

¹⁷⁵³ Voir *Ibid*, p.158.

puni. »¹⁷⁵⁴ Difficile de voir dans ces nauséabonds propos, les paroles d'un antifasciste.

L'année 1933 avait été déclarée année de la « révolution nationale » par les nazis. C'est ainsi que Radziwill titrait en 1933 son tableau. Dans une liste de ses œuvres qu'il avait lui-même établie, il notait sous le numéro 200 : *Révolution*. La démonstration est enfin définitivement faite lorsqu'Olaf Peters compare l'œuvre de Franz Radziwill avec une illustration ouvertement nationale-socialiste, une image de Mjölfnir (pseudonyme de Hans Schweitzer) parue sous le titre *Il vit encore ! (Er lebt weiter !)* [ill.235] dans l'édition berlinoise du *Völkischer Beobachter* des 5 et 6 février 1933. Ce dessin fait référence au 30 janvier 1933, jour de la nomination de Hitler comme chancelier du Reich, au cours duquel le SA-Untersführer Hans Maiakowski perdit la vie lors d'une altercation avec des communistes¹⁷⁵⁵. Le tableau de Radziwill apparaît ainsi comme une adaptation des illustrations officielles des martyrs SA. Toutefois, pourrait-on ajouter, il n'y a chez Radziwill aucun lyrisme, nulle déclaration emphatique, seulement des corps morts et un malaise latent dont on ne sait réellement s'il est une critique, l'expression de l'angoisse ou celle de l'espoir.

C'est en étudiant la genèse de ces œuvres et leur réception après 1945 qu'en France Claire Aslangul a elle-aussi réévalué les contenus y afférents. Elle s'intéresse à la « manipulation de la mémoire dans l'image » et prend pour objet d'étude le peintre Franz Radziwill - encore lui -, ainsi que le dessinateur et graveur Andreas Paul Weber¹⁷⁵⁶. Tous deux sont généralement et complaisamment présentés comme des artistes antifascistes, pourtant tous deux « ont eu une relation plus qu'ambiguë au militarisme en général et au nazisme en particulier, avant d'opérer un virage pacifiste après la guerre. »¹⁷⁵⁷, affirme Claire Aslangul. C'est à partir de cette date qu'ils se sont façonnés, à

¹⁷⁵⁴ „Die ganzen kommunistischen Drahtzieher die hier verhaftet sind habe(n) elende Sengen bzoogen von der SA. Gestern war ich mit verschiedenen zusammen. Auf dem Kurfürstendamm sind die Nazi-Sammler an die ganz feinen Jüdinnen heran gegangen und haben gesagt, ‚geben sie für Nazis, diese bauen euch eine Einbahnstraße nach Jerusalem‘. In Berlin möchte ich kein Jude sein. Aber so geht es wenn man zu übbig und anmaßend wird immer kommt eine Strafe.“; cité par Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.159.

¹⁷⁵⁵ Voir *Ibid*, p.163. Maikowski fera par la suite l'objet d'un culte semblable à celui de Horst Wessel.

¹⁷⁵⁶ Claire Aslangul, « La manipulation de la mémoire de l'image. Réflexions à partir de la réception après 1945 de deux artistes allemands : A. Paul Weber et Franz Radziwill », *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, p.247-258.

¹⁷⁵⁷ *Ibid*, p.247.

l'aide de divers procédés, une image d'artistes résistants, laquelle a perduré pendant plusieurs décennies. Par le jeu de la réception, certaines images militaristes d'avant-guerre sont devenues des « icônes de l'antifascisme »¹⁷⁵⁸. *La tombe dans un no man's land (Das Grab im Niemandsland)* [ill.218], un tableau peint par Franz Radziwill en 1934, est ainsi qualifié en 1990 de « bouleversante accusation contre la guerre » et de « symbole extraordinaire du destin allemand »¹⁷⁵⁹. Pourtant, nous l'avons montré, depuis le début des années 1930, les tableaux de Radziwill rencontraient plutôt les faveurs de la critique d'art nationaliste et des cercles militaires. D'ailleurs, *Cambrai* (1937) [ill.214], du nom de la célèbre bataille de l'hiver 1917, était interprété à l'époque nazie comme l'expression de la grandeur de la guerre et de l'héroïsme des combattants de la Première Guerre mondiale, absolument pas comme une dénonciation des horreurs de la guerre. Pour Claire Aslangul, il n'y aurait dans cette héroïsation du sujet rien d'autre qu'une adhésion à l'idéologie nazie¹⁷⁶⁰. Néanmoins, après la guerre, on avait fait des liens de l'artiste avec la Marine la preuve de son engagement dans une forme de résistance, la Marine passant pour un foyer d'opposition à la politique hitlérienne. Ce serait même grâce à ses relations haut-placées à la Marine et dans la bureaucratie qu'il aurait échappé au camp de concentration¹⁷⁶¹. Olaf Peters a depuis montré que cette affirmation était fautive et que la Marine, comme toutes les institutions allemandes, avait été contaminée par l'idéologie nazie¹⁷⁶².

Dans de nombreuses expositions depuis la fin de la guerre, Andreas Paul Weber est présenté comme un artiste visionnaire qui « a dessiné la catastrophe de la guerre à venir sept ans avant son déclenchement »¹⁷⁶³. L'artiste avait, au début des années 1930, réalisé des gravures pour le pamphlet *Hitler, une fatalité allemande (Hitler, ein deutsches Verhängnis)* [ill.236], écrit par Ernst Niekisch avec qui il dirigeait la revue *Résistance (Widerstand)*, un terme qui prendra une connotation bien particulière après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Ces œuvres, ainsi que celles représentant des

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*

¹⁷⁵⁹ Gerhard Wietek, *Franz Radziwill – Wilhelm Niemeyer: Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg, Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse zu Oldenburg, Isensee Verlag, 1990, p.259. Cité par Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.249.

¹⁷⁶⁰ Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.252.

¹⁷⁶¹ Hans Heinrich Maass-Radziwill, *Franz Radziwill im „Dritten Reich“*. *Der andere Widerstand*, Brême, Verlag H. M. Haushild, 1995, p.84.

¹⁷⁶² Olaf Peters, *op. cit.*, p.193.

¹⁷⁶³ G. Wolandt en 1984. Cité par Claire Aslangul, *op. cit.*, p.248.

charniers, réalisées entre 1939 et 1943 [ill.237, 238 &240] et analysées comme une prémonition des massacres de la guerre et de l'extermination dans les camps, ont été amplement reproduites dans les manuels scolaires et présentées dans les nombreuses expositions sur l'art et la résistance. Sa participation à une revue intitulée *Résistance*, les représentations de Hitler entraînant les Allemands vers la mort, ainsi qu'un séjour dans un camp de concentration dont on conteste aujourd'hui la réalité, suffisaient amplement à construire l'image d'un antifasciste convaincu¹⁷⁶⁴. Toutefois, la résistance d'Ernst Niekisch et de Weber n'est en aucun cas celle à laquelle nous pensons spontanément aujourd'hui lorsque l'on évoque la période du Troisième Reich, et si elle fut énergique, elle ne fut en aucun cas humaniste. Niekisch défendait un national-bolchevisme, un « nationalisme révolutionnaire », en lutte contre le « capitalisme impérialiste occidental », « le pacifisme bourgeois », et finalement contre « les grandes idées généreuses et trompeuses » héritées d'un humanisme des Lumières perçu comme « décadent, lâche et pacifiste »¹⁷⁶⁵. Il considérait comme une trahison que certains mouvements d'extrême droite, dont le NSDAP, eussent accepté de participer au système parlementaire de la République de Weimar, face à quoi on devait organiser une *résistance* menée à l'extrême droite de la droite, au nom de la sauvegarde de la nation. Finalement, c'était son légalisme qui était reproché à Hitler. Durant l'entre-deux-guerres, Andreas Paul Weber appartenait à une tendance nationaliste qui diffusait l'idée que les soldats allemands - à l'unanimité, des héros - n'avaient pas perdu la guerre : c'était la trahison des « criminels de Novembre », des révolutionnaires, des démocrates et des Juifs qui avait conduit au « Diktat de Versailles »¹⁷⁶⁶. Bien avant l'arrivée de Hitler au pouvoir, Weber avait ainsi illustré des pamphlets ultra-nationalistes et ses dessins avaient paru dans des revues en opposition farouche avec la République de Weimar, comme *Blut und Boden* (Le sang et le sol) ou *Vormarsch* (En avance). Il faisait partie de ceux qui avaient mis en image le fameux « coup de poignard dans le dos » [ill.239]. Arrêté en 1937, A. Paul Weber passa quelques mois en prison. Néanmoins, grâce à des soutiens parmi les SS et à des amis qui attestèrent de la conformité de ses œuvres avec la politique artistique nazie, il bénéficia de conditions de

¹⁷⁶⁴ Claire Aslangul, « Andreas Paul Weber, entre nationalisme et pacifisme. Itinéraire d'un fils d'Allemagne », *Guerres mondiales et conflits contemporains*. *Revue d'histoire*, n°227, juillet-septembre 2007, p.96.

¹⁷⁶⁵ Louis Dupeux, *National-bolchevisme. Stratégie communiste et dynamique conservatrice*, Paris, Honoré Champion, 1979, p.3, 307, 402-403. Cité par Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.251.

¹⁷⁶⁶ Claire Aslangul, *op. cit.*, 2007, p.98.

détention clémentes et fut rapidement libéré. Ainsi, bien que Weber se fût d'abord violemment opposé à Hitler et n'eût jamais adhéré au NSDAP, force était toutefois de constater, à la fin des années 1930, les nombreuses convergences de vue entre l'artiste et les instances nazies. Il reçut des prix officiels et des commandes de ministères, exposa dans de hautes institutions mises au pas, et fournit des illustrations à la presse nazie. Ainsi, *Le Linceul (Das Leichentuch)* [ill.240], œuvre qui fut célébrée après la guerre comme une « dénonciation des crimes nazis », avait en fait été utilisée à l'origine pour démontrer que, « comme le monstre de l'Ancien Testament, Léviathan, le bolchevisme juif cherchait à dévorer le monde »¹⁷⁶⁷.

Il faut attendre l'année 2000 pour que Thomas Dörr révèle la proximité de nombreuses planches dessinées par l'artiste avec la propagande nazie¹⁷⁶⁸. Le chercheur exige que soient réinterprétés les œuvres d'Andreas Paul Weber à la lueur de ses convictions politiques. Le Weber-Museum de Ratzeburg, installé dans l'ancienne demeure de l'artiste, ne tarde pas à répliquer et affirme que les propos de Dörr sont purement spéculatifs et ne reposent sur aucune donnée scientifique. Sur le site internet du musée, à la page consacrée aux illustrations de livres, on peut lire : « Weber dessina - avant tout dans les années 20 [c'est nous qui soulignons] - quelques dessins au contenu antisémite. C'étaient des commandes de maisons d'édition pour des illustrations de livres. Rien ne prouve néanmoins que Weber ait été personnellement antisémite. »¹⁷⁶⁹

Ainsi, aujourd'hui encore, Radziwill et Weber sont majoritairement reçus comme des victimes du nazisme et des opposants à la dictature. Il faut dire que cette interprétation satisfaisait les instances politiques et le public des deux Allemagnes et permettait d'oublier le plus vite possible les événements du passé. Les artistes eux-mêmes prirent une part active dans la construction de cette image. Ils ne montrèrent aucune réticence à retoucher leurs œuvres pour leur donner un contenu antifasciste et les inscrire dans une continuité entre leur production d'avant 1933 et celle d'après 1945. Ainsi à *l'Avion rouge* [ill.241], Radziwill rajouta des hublots, transformant la machine de guerre en avion de ligne. *La guerre sous-marine (Der U-Boot-Krieg)* de 1939, qui avait été

¹⁷⁶⁷ *Illustrierter Beobachter*, 6 octobre 1943. Cité par Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.252.

¹⁷⁶⁸ Voir Beate Marks-Hanßen, *op. cit.*, p.44.

¹⁷⁶⁹ „Weber zeichnete - vor allem in den Zwanziger Jahren - einige Bilder antisemitischen Inhalts, die als Buchillustrationen im Auftrag der jeweiligen Verlage entstanden. Dass Weber persönlich antisemitisch eingestellt gewesen wäre, lässt sich jedoch nicht belegen.“ ; <http://www.weber-museum.de/werk/illus/> (consulté le 9 mai 2015)

rebaptisée *La guerre totale* pour une exposition en 1941, prit plus tard le titre de *Terre perdue* [ill.242]. Dans la mer et dans le ciel, les combats font rage. Les mouvements du ciel répondent à ceux des flots, repris également dans la forme des rochers sur la plage, dans une espèce d'emphase dramatique. Parfaitement au centre, dans la longueur du champ, un astre rouge s'oppose dans un contraste de complémentaires au vert de l'eau et de l'air. Cet élément est typique des réalisations de Radziwill à cette époque et contribue aujourd'hui encore à faire dire aux exégètes que l'œuvre de l'artiste est une critique de l'Allemagne nazie. Il donne, de fait, à la représentation une tonalité eschatologique. Mais c'est en fait l'ajout, dans les années 1960, d'un petit personnage solitaire, debout entre les rochers, écrasé par le gigantesque avion, qui donne au tableau une note mélancolique, totalement absente de la version d'origine. Cette image qui célébrait une guerre des machines, dans une sorte de fascination non dénuée de pathétisme, semble maintenant évoquer l'impuissance de l'homme face aux monstres mécaniques. Weber également n'a pas hésité à modifier les légendes de ses dessins afin d'en changer le sens. « Radziwill (...) », écrit Claire Aslangul, « n'a eu de cesse, depuis 1955 et sa demande de reconnaissance comme artiste persécuté, de présenter ses œuvres sous un nouveau jour. »¹⁷⁷⁰ Ainsi, commentant *Cambrai* [ill.214], il déclara qu'il s'agissait d'un « avertissement contre la guerre que les nazis avaient depuis longtemps préparée »¹⁷⁷¹. Pourtant, Karl Hofer s'était insurgé contre l'exposition d'un « Naziwill » qui, inféodé au régime nazi, avait l'outrecuidance de se faire passer pour un résistant¹⁷⁷². À propos de *Tombe dans un no man's land* [ill.218], Radziwill invoquait l'image du petit rongeur situé en bas de l'image, sur une planche tachée de sang, qui symboliserait les terrifiantes conditions de vie des tranchées, et à travers elles, attesterait du caractère pacifiste de l'œuvre. Toutefois, des historiens de l'art relèvent aujourd'hui que, placé sur la gauche de l'image, l'animal évoque bien plutôt les sociaux-démocrates qu'il n'était pas rare que l'on qualifie de rats à l'époque où le tableau fut peint.

Les travaux de ces jeunes chercheurs, au-delà de leur exhaustivité dans l'étude des biographies, apportent une contribution à l'étude de l'image de l'artiste. Ils battent en brèche la conception largement acceptée de l'artiste

¹⁷⁷⁰ *Ibid*, p.254.

¹⁷⁷¹ Demande d'indemnisation rédigée par Franz Radziwill (1951-1955). Cité par Olaf Peters, *op. cit.*, p.184. Traduit par Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.254.

¹⁷⁷² Carl Hofer, *Malerei hat eine Zukunft. Briefe, Aufsätze und Reden*, Leipzig, Weimar, Kiepenheuer, 1991, p.276. Cité par Claire Aslangul, *op. cit.*, 2008, p.256.

comme un être à part, laquelle image avait d'ailleurs été partagée par les deux Allemagnes, comme par les deux idéologies dominantes qui s'affrontèrent durant la Guerre froide. L'exemple de Radziwill montre que l'artiste, tout talentueux qu'il soit, n'est pas pour autant immunisé contre la bêtise commune, l'ignorance ou la mauvaise foi, ce qu'on s'était pourtant efforcé de croire en 1945 et dans les années qui ont suivi. En conclusion, James A. Van Dyke, citant implicitement Hannah Arendt, range Radziwill dans la « populace » avec qui il partagerait « son scepticisme quant à l'ordre politique et économique terriblement instable, son euphorie révolutionnaire, sa désillusion frustrée, sa critique partielle et en même temps sa foi dans le principe du chef, sa loyauté patriotique en temps de guerre, et enfin son aliénation désillusionnée et sa mémoire sélective du passé »¹⁷⁷³. « Dans une large mesure », écrit-il, « il [Radziwill] était issu d'une famille d'artisans et était un membre de la communauté rurale, un Allemand ordinaire se définissant lui-même et défini en relation avec la culture populaire et l'idéologie populiste. »¹⁷⁷⁴ Il est clair pour l'historien de l'art qu'on ne peut parler pour Franz Radziwill d'émigration intérieure¹⁷⁷⁵. Le chercheur rejoint ici une tendance qui vise dans les années 1990-2000 à une réévaluation de l'émigration intérieure, comme catégorie de l'histoire de l'art.

Depuis la fin de la guerre jusqu'à aujourd'hui, les galeries et les musées, avec la complicité de certains historiens d'art, relaient les interprétations énoncées par les artistes eux-mêmes et dénoncées par Olaf Peters, James A. Van Dyke et Claire Aslangul, en opérant une sélection dans les biographies de ces derniers et en présentant leurs œuvres sorties de leur contexte. On omet ainsi de mentionner les illustrations que Weber réalisa pour le recueil nazi *L'esprit combattant* ou le mouvement de jeunesse à forte tendance nationaliste « *Bündische Jugend* » (l'Union de la Jeunesse), et on n'hésite pas à manipuler les images. Ainsi, des cinquante-quatre illustrations fortement nationalistes réalisées pour le livre de Franz Führen *Enseignants dans la guerre*

¹⁷⁷³ "His skepticism about a terribly unstable political and economic order, revolutionary euphoria, frustrated disappointment, partial critique yet faith in leadership, patriotic loyalty in wartime, and, finally, disillusioned alienation and selective memory of the past"; James A. Van Dyke, *op. cit.*, 2011, p.170.

¹⁷⁷⁴ "To an important extent, he was a man from a family of artisans and a member of a rural community, an ordinary German defining himself and being defined in relation to popular culture and populist ideology."; *Ibid.*

¹⁷⁷⁵ James A. Van Dyke, « Franz Radziwill im Kampf um die Kunst », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.188.

(*Lehrer im Krieg*) en 1932, on ne retient que celles susceptibles de passer pour contemptrices. Du reste, dans les nombreuses expositions déjà citées, organisées depuis les années 1970, la juxtaposition sans hiérarchie des nombreux noms rattachés à l'art moderne dans les années 1930 - un Fritz Schulze qui avait créé un réseau de résistance à Dresde côtoyant un Weber et un Radziwill - contribue à brouiller les frontières et à faire comme toujours de tout artiste un tant soit peu talentueux un antifasciste au cœur pur. En RFA, conclut Claire Aslangul, on avait besoin de présenter des « figures d'intégration positives »¹⁷⁷⁶. En 1973, le président Heinemann a inauguré ainsi un musée A. Paul Weber à Ratzburg. Deux ans plus tôt, il a décerné à l'artiste le titre de professeur et la Grande Croix du Mérite de la République fédérale d'Allemagne. En RDA, au même moment, on voulait créer une unité de l'art antifasciste qui définissait la nouvelle Allemagne en même temps qu'il stigmatisait l'opposition à la RFA qualifiée *a contrario* de fasciste. La réception à l'Est de Weber s'inscrivait également, comme le montre Claire Aslangul, dans les tentatives de « déstabilisation de l'intérieur » du système capitaliste de la RFA. C'est dans cette perspective que Weber avait reçu en 1959, en pleine Guerre Froide, une médaille au grand concours « *Frieden der Welt* » (Paix du monde) à Leipzig.

4.2 Force aveugle de Rudolf Schlichter relue par Günter Metken

L'intérêt porté à l'histoire de la réception engendre, ainsi que nous l'avons aperçu, une révision de nombre d'interprétations forgées dans les années de l'immédiat après-guerre. Certaines des grandes icônes de l'art de la résistance sont déchuës de leur piédestal. C'est le cas du tableau de Rudolf Schlichter, *Force aveugle (Blinde Macht)* [ill.243], considérée jusqu'à présent comme un monument de l'art antifasciste. L'heure est ainsi aux analyses documentées, historiques et exhaustives. Datée de 1937 et exposée depuis 1984 à la Berlinische Galerie de Berlin, l'œuvre de Schlichter dépeint une sorte de gladiateur - un Andabate¹⁷⁷⁷ semble-t-il - rendu aveugle par un casque où seules deux ouïes, au niveau des yeux, apportent à celui qui le porte une infime visibilité. Il se dirige, décidé et à grandes enjambées, vers la droite - selon le sens de lecture occidental, il avance - une épée dans la main gauche, un

¹⁷⁷⁶ *Ibid*, p.255.

¹⁷⁷⁷ L'andabate était un gladiateur qui combattait aveuglé par un casque fermé et armé d'une épée. Il portait une armure de métal sur un bras et sur une jambe.

marteau dans la dextre, deux équerres passées au poignet. Le marteau évoque Thor, le dieu du combat et de la guerre dans la mythologie germanique, la plus puissante des divinités. L'homme occupe presque la totalité du champ et est représenté grandeur nature. Son corps est musclé ; on voit saillir les veines sur le coup de pied. Il porte sur le tibia gauche une jambière décorée d'un masque grimaçant, et une jupe lamellaire en métal ouvragé sur la tunique rouge des légionnaires romains. Néanmoins, ces lanières paraissent bien factices et semblent provenir d'un déguisement plus que d'un uniforme militaire. Déchirant les chairs et libérant les tripes, des monstres, chimères, animaux fabuleux et autres êtres hybrides s'accrochent sur sa poitrine. Les peaux de reptiles, granuleuses ou lisses et brillantes prédominent, les griffes sont acérées et les dents sont prêtes à déchiqueter. L'historien de l'art Günter Metken qui consacre un ouvrage entier à cette œuvre voit dans ces êtres fabuleux la représentation des sept péchés capitaux¹⁷⁷⁸. Pour notre part, ces animaux évoquent le dragon, une figure clé de l'iconographie chrétienne que Schlichter, devenu catholique, ne peut méconnaître. Depuis le XII^e siècle, il symbolise le démon et, plus largement, tout ce qui est opposé au christianisme : il est le signe de la barbarie, l'incarnation de Satan. Derrière le bras droit du gladiateur, émergent des livres de lois ; tout autour, ce n'est que désolation, un paysage de fin du monde. Les villes sont en feu, le ciel est couvert de ténèbres, le sol aride et rocheux semble conduire l'homme vers l'abîme. Malgré cela, le guerrier continue à avancer. De forts contrastes clairs-obscurs renforcent la dramaturgie de l'image. Le paysage évoque la célèbre *Bataille d'Alexandre* (vers 1528-29) d'Altdorfer [ill.244]. Ici, toutefois, le paysage est vidé de ses combattants ; un seul demeure et il prend la place de mille. Dans son autobiographie, Schlichter confie : « Un seul tableau, à l'époque, laissa chez moi une impression durable, *La Bataille d'Alexandre* d'Altdorfer. (...) Il y avait dans cette représentation, qui laissa en moi une impression inoubliable, une ivresse bourdonnante, terrible dans la couleur, de grandeur et de chute. »¹⁷⁷⁹

¹⁷⁷⁸ Günter Metken, *Rudolf Schlichter, Blinde Macht : Eine Allegorie der Zerstörung*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990, p.23.

¹⁷⁷⁹ „Nur ein Bild hinterließ damals schon einene nachhaltigen Eindruck bei mir, der Alexanderschlacht von Altdorfer. (...) Ein flirrender, farbentoller Rausch von Größe und Untergang, war in dieser Darstellung, die einen unvergeßlichen Eindruck in mir hinterließ.“ ; Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, Berlin, Rowohlt, 1933, p.29.

Ce tableau - lorsqu'il fait l'objet de l'attention dans les années 1980 - est immédiatement interprété comme une « allégorie de la destruction »¹⁷⁸⁰ ou encore une « allégorie de la folie en armure »¹⁷⁸¹. D'aucuns en font un réquisitoire visionnaire contre le national-socialisme qui mène l'Allemagne à sa perte et à sa destruction. La guerre civile espagnole et le bombardement de Guernica l'année de la création de cette œuvre pouvaient déjà, en effet, laisser présager du pire. Pourtant, l'histoire de l'art a mis longtemps à s'intéresser à *Blinde Macht*, gênée par son aspect anti avant-gardiste, sa technique à l'ancienne, son anachronisme général¹⁷⁸². Ce n'est qu'au début des années 1980 que l'œuvre fait une entrée remarquée, au Centre Georges Pompidou dans l'exposition « Les Réalismes », puis, en 1984, dans les collections de la Berlinische Galerie.

S'il ne va pas jusqu'à révoquer en doute cette interprétation¹⁷⁸³, Günter Metken propose dix ans plus tard une certaine remise en cause de la vision univoque que l'on a proposée jusqu'à présent de cette œuvre, comme l'expression non problématique d'une résistance au régime nazi. Cette première interprétation était due en grande partie au passé militant de Rudolf Schlichter. Comment cet artiste qui avait adhéré au sortir de la Première Guerre mondiale au Parti communiste allemand (KPD) et avait rejoint le *Novembergruppe*, ce groupe d'artistes né de la Révolution de Novembre qui avait secoué l'Allemagne en 1918 et avait présidé à la naissance de la république, ne pouvait être autre chose qu'un authentique résistant activiste ? Comment ce peintre aux premières œuvres dadaïstes pouvait-il être autre chose qu'un artiste avant-gardiste, donc forcément libéral ? Pourtant, le parcours artistique et intellectuel de Schlichter avait pris un tournant radical autour de 1927, et l'on ne peut observer *Blinde Macht* sans en tenir compte. En effet, celui qui avait créé le *Rote Gruppe* avec John Heartfield et George Grosz, un groupe d'artistes communistes fondé à Berlin en 1924, s'était quelques années plus tard détourné de l'agitation politique et rapproché des milieux catholiques et conservateurs. Sa rencontre avec l'écrivain Ernst Jünger, avec qui il entretiendra une longue amitié, fut en ce sens décisive. C'est à la

¹⁷⁸⁰ Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.5.

¹⁷⁸¹ „Allegorie des gepanzerten Irrsinns“ ; Eberhard Roters, *Berlin 1910-1933 : Die visuellen Künste*, Berlin, Rembrandt-Kunstab, 1983, p.142. Cité par Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.7.

¹⁷⁸² Nous avons déjà parlé de la situation de la peinture figurative au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et de sa tardive reconnaissance en Allemagne de l'Ouest. Cf. p.200 et suiv.

¹⁷⁸³ Günter Metken voit, en effet, en Schlichter un visionnaire et en *Blinde Macht* une œuvre prophétique qui annonce la guerre à venir. Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.54.

suite de ce revirement que le peintre entreprit l'écriture et la publication de son autobiographie. En 1931-32, deux volumes furent publiés : *Zwischenwelt* (*L'entre-monde*) et *Das widerspenstige Fleisch* (*La chair rebelle*). Le troisième, *Tönerne Füße* (*Pieds d'argile*), publié en 1933, fut rapidement interdit par la censure nazie. On y retrouvait tous les éléments de la critique conservatrice de la civilisation. Pour Schlichter progrès et barbarie étaient synonymes. La rationalité, la science et la technique, loin d'avoir tiré l'humanité vers le haut, lui semblaient au contraire avoir favorisé son nivellement par le bas. Le national-socialisme constituait la suite logique de cette évolution qui tuait l'individu. Néanmoins, il n'était pour Schlichter que l'expression historique d'un déclin culturel général, dont il voyait l'origine dans la révolution industrielle du XIX^e siècle, suivant en cela les idées de John Ruskin.¹⁷⁸⁴ Il déplorait en particulier les ravages de l'industrialisation sur le paysage.

« Le paysage », écrivait-il en juillet 1941, « pourrait être d'une beauté sans égal, si ces salauds de wurtembergeois obsédés par l'argent n'avaient pas, ici aussi, installé leurs porcheries industrielles n'importe où, faisant ressembler cette charmante vallée au corps d'une jeune femme tabassé à coups de bottes. »¹⁷⁸⁵

C'est de la sorte en lisant les écrits publiés et manuscrits de Rudolf Schlichter que Günter Metken réévalue la célèbre œuvre de 1937. Un texte non publié de 1944 rappelle curieusement *Blinde Macht* : « Les stupides et modernes amoureux du progrès, qui s'imaginaient avec leurs têtes vides pouvoir dominer non seulement leurs propres installations, mais encore le Cosmos, pleurnichent à présent du haut des monceaux de décombres de leurs illusions impies. »¹⁷⁸⁶ Le « nouveau type » qu'il définit la même année évoque pareillement le colosse peint quelques années plus tôt : « ce monstre de la plus froide inhumanité (...), qui seul est capable, sans en ressentir la moindre

¹⁷⁸⁴ Voir Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.28.

¹⁷⁸⁵ „Die Landschaft könnte von einer einzigartigen Schönheit sein, hätten nicht auch hier diese württembergischen Verdienerdrecksseelen wahllos ihre Industrieställe hineingepatzt, wodurch die anmutige Gestalt des Tales das Aussehen eines mit Stiefelabsätzen bearbeiteten Jungfrauenleibes bekam.“ ; lettre non publiée conservée à la Galerie Alvensleben à Munich et citée par Günter Metken, *Ibid*, p.31.

¹⁷⁸⁶ „Der moderne Fortschrittsläffe, der sich einbildete, mit seiner substanzlosen Vernunft nicht nur seine Einrichtungen, sondern auch den Kosmos beherrschen zu können, steht nun greinend am Trümmerhaufen seine[r] gottlosen Illusionen.“ ; *Attentäter*, texte non publié (1944) conservé dans les archives de la Galerie Alvensleben à Munich. Cité par Günter Metken, *Ibid*, p.32.

émotion, de mettre le feu à un monde »¹⁷⁸⁷. Comme le montre Günter Metken, à la lueur de ces déclarations, plus qu'une dénonciation du nazisme, le tableau de Schlichter semble relever d'une allégorie du tourment de l'humanité, de cette désolation engendrée par sa propre faute. C'est ce qu'on lit sous la plume du peintre lui-même :

« Seuls les monstres qui avaient lâché prise réclamaient un idéal, une idée, voire un Dieu. Ils le souhaitaient à leur image (...). Et ils trouvèrent leur dieu, ou mieux leurs dieux. Ils les firent naître de leur milieu, une naissance étrangement inquiétante issue du ressentiment et d'une volonté de pouvoir enragée. (...) Leurs caractéristiques et leurs capacités s'apparentent plus à celles des machines (...) qu'à celles des hommes, leur sensibilité ressemble à un moteur compliqué, elle n'est plus spirituelle, mais physique et matérielle. (...) Malins et cruels, cyniques, sans états d'âme et insensibles à la douleur à un degré qu'on avait jamais connu, ils se sont habitués à observer les horreurs de la destruction uniquement comme une perte matérielle fâcheuse, ou comme des incidents techniques inéluctables, mais réparables. La menace apocalyptique, la vision grandiose et pathétique de la chute de l'humanité ne les terrifient plus ; ils s'installent dans le chaos comme chez eux, avec un large sourire sur leur visage informe. »¹⁷⁸⁸

Ce goût pour les paysages dramatiques, ces visions de fin du monde, n'étaient de toute façon pas nouveaux chez Schlichter. Il n'avait pas attendu l'arrivée du national-socialisme. Depuis toujours, les révolutions l'avaient fasciné. En épigraphe de son autobiographie, il écrivit : « Je portais en moi une image de flammes, une œuvre monumentale brûlante de couleurs indicibles

¹⁷⁸⁷ „jenes Ungeheuer kältester Seelenlosigkeit (...), das allein fähig ist, ohne jede innere Erregung eine Welt in Brand zu setzen.“ ; *Der neue Typus*, texte non publié (1944) conservé dans les archives de la Galerie Alvensleben à Munich. Cité par Günter Metken, *Ibid*.

¹⁷⁸⁸ „Allein die losgelassenen Ungeheuer verlangten nach einem Ideal, nach einer Idee, ja nach einem Gott. Sie wünschten ihn nach ihrem Bilde (...). Und sie fanden ihren Gott oder besser ihre Götten. Sie gebaren sie aus ihrer Mitte, unheimliche Spottgeburten aus Ressentiments und tollwütigem Machtwillen. Ihre Eigenschaften und Fähigkeiten ähneln mehr denen der Maschinen (...) als denen von Menschen, ihre Empfindlichkeit gleicht der eines komplizierten Motors, sei ist keine seelische mehr, sondern eine physisch-stoffliche. (...) Schlau und gewalttätig, zynisch, hemmungslos und unempfindlich gegen Schmerz in einem bisher nicht gekannten Ausmaße haben sie sich gewöhnt, die Schrecknisse der Vernichtung nur noch als bedauerlichen Materialverlust oder als unausbleibliche, aber zu behebende Betriebsstörungen zu betrachten. Sie schreckt nicht mehr das apokalyptische Wehe, die grandiose, erschütternde Vision vom Untergang der Menschheit, sondern mit breitem Lachen auf den linienlosen Gesichtern richten sie sich im Chaos häuslich ein.“ ; *Der neue Typus* (1944), cité par Günter Metken, *Ibid*, p.32-33.

d'une lugubre magnificence, de luxure, de pathos, d'ivresse sanguinaire et de désir de liberté. » Plus tôt, il avait déclaré : « Je préférerais peindre le sang et le feu... »¹⁷⁸⁹

Presque dix ans plus tard, Olaf Peters rejoint Günter Metken dans sa proposition de voir dans le tableau de Schlichter autre chose qu'une allusion directe à la politique nazie. Toutefois, le jeune historien de l'art va plus loin, entreprenant des recherches approfondies sur l'origine du motif qui le conduisent à une remise en cause de la datation de cette œuvre paradigmatique. À la date de 1937 ou 1935-37, il substitue celle de 1932, soit un an avant l'arrivée de Hitler au pouvoir. Pour cela, il s'appuie sur trois coupures de presse, jusqu'à maintenant inconnues, consacrées à une exposition Schlichter au Kunstsalon Gurlitt en janvier-février 1932. Elles y évoquent une grande peinture intitulée *Größe und Untergang (Grandeur et décadence)*, dans laquelle on reconnaît clairement le guerrier de *Blinde Macht*. Pour l'un des critiques, ce tableau représente « un symbole impérieux du peuple allemand d'aujourd'hui »¹⁷⁹⁰, celui de 1932 et non de 1937. Schlichter avait d'ailleurs proposé une première version du thème dans une aquarelle peinte en 1932 et destinée à orner la couverture de son autobiographie, *Das widerspenstige Fleisch* [ill.243a]. On y reconnaît le fameux guerrier : il se tient ici sur la carte du Reich allemand. Celle-ci, complètement isolée tant plastiquement que géographiquement de ses voisins, prend l'apparence d'une île émergeant de l'obscurité. Les brasiers et le ciel ténébreux n'étaient pas encore présents. Pour Olaf Peters, les parasites accrochés à la poitrine de l'homme - dans cette version, des figures humaines agglutinées - représentaient en 1932 les différentes formes que prenait le déclin de la démocratie : libérale et décadente¹⁷⁹¹. En témoigne la figure de l'homme gras et barbu coiffé du bonnet phrygien des Jacobins. Le symbole de l'idéal révolutionnaire se vautre dans le stupre. Alors que la République de Weimar arrive à son terme, les idéaux républicains ne suscitent plus que mépris chez l'artiste, lequel avait pourtant

¹⁷⁸⁹ „Ein Flammenbild trug ich in mir, ein in unsagbaren Farbe, brennendes Kolossalgemälde von düsterer Pracht, von Wollust, Pathos, Blutrausch und Freiheitsglut.“, „Am liebsten malte ich Blut und Feuer...“ ; Rudolf Schlichter, *Das widerspenstige Fleisch*, Berlin, Rowohlt, 1932, p.211 et p.57. Cité par Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.36-37 et 41.

¹⁷⁹⁰ „Das ist ein mahnendes Sinnbild des deutsche Volkes von heute“ ; « Rudolf Schlichter. Zur Ausstellung bei Gurlitt », *Germania*, 4 février 1932 ; Cité par Olaf Peters, « Rudolf Schlichters *Blinde Macht*. Zur Genese einer Bildfindung 1932-1936 », *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999, p.170.

¹⁷⁹¹ Olaf Peters, *op. cit.*, 1999, p.171.

pris fait et cause pour la Révolution de Novembre. Olaf Peters voit dans ce tableau un manifeste de la nouvelle pensée conservatrice et nationaliste développée par le peintre à partir de la fin des années 1920. Un critique évoquait ainsi en 1932 « une pensée singulière qui mêle la Teutonmanie avec la religiosité. »¹⁷⁹² On sait en effet que Schlichter entretenait des contacts étroits avec les grands représentants de la révolution conservatrice, comme Ernst von Salomon, impliqué dans l'assassinat de Rathenau et condamné à 5 ans de prison et Ernst Jünger, un ami intime du peintre. Schlichter réalise d'ailleurs l'illustration de la couverture de *Krieg und Krieger (La guerre et les guerriers)* [ill.245], un ouvrage collectif dirigé par Jünger en 1930. On y trouvait un texte de Werner Best, *Der Krieg und der Recht (La guerre et le droit)*. Ce juriste de talent, qui s'était rapproché des mouvements d'extrême droite durant les années 1920, fut chargé sous le Troisième Reich de rationaliser le fonctionnement des polices du régime, de légitimer les pratiques d'occupation et nommé administrateur en France occupée, puis plénipotentiaire du Reich au Danemark. Il posa les fondements juridiques qui permirent la persécution des Juifs, des communistes, des homosexuels et des Tziganes, tous ces ennemis que l'Etat nazi s'était créé, étudiant jusqu'aux possibilités de leur élimination. Cela ne l'empêchera pas après la guerre d'entamer une seconde carrière au sein de l'industrie ouest-allemande. Il occupera néanmoins l'essentiel de sa retraite à coordonner les stratégies de défense des anciens dignitaires nazis lors des procès de dénazification et à justifier ses analyses¹⁷⁹³. Ainsi qu'il l'écrit dans « la guerre et le droit », Werner Best considère le droit comme un attribut intrinsèque du guerrier, à la manière de ces rouleaux de la loi que porte sur son dos le combattant aveugle de Schlichter. Ainsi l'œuvre que l'on célébrait depuis 20 ans comme un morceau de résistance à la dictature nazie, serait en fait d'une toute autre teneur. À en croire la démonstration d'Olaf Peters, il serait plus juste d'y voir l'expression du conservatisme nationaliste de l'artiste, un discours qui pourrait même se rapprocher de celui de Werner Best, un nazi invétéré. Pour l'historien de l'art, le tableau de Schlichter ne serait pas sans rapport non plus avec *Le Travailleur*, livre d'Ernst Jünger publié en 1932. À cette époque, pour l'écrivain, « le globe terrestre est recouvert de débris

¹⁷⁹² „eine etwas eigenartige aus Teutomanie und Religiosität gemischte Gedankenwelt“ ; article non daté [sûrement février 1932] de la *Königberger Hartungschen Zeitung*. Coupure conservée dans les archives Schlichter, Galerie Viola Roehr von Alvensleben, Munich. Cité par Olaf Peters, *op. cit.*, 1999, note 8, p.177.

¹⁷⁹³ Sur Werner Best voir Ulrich Herbert, *Werner Best – Un nazi de l'ombre (1903-1989)*, traduit par Dominique Viollet, Paris, Tallandier, 2010.

d'images fracassées » et on assiste « au spectacle d'un déclin qui ne peut se comparer qu'aux catastrophes géologiques » : une vision eschatologique bien proche de celle de *Blinde Macht*. Néanmoins, le déclin de la civilisation n'est pas chez Jünger une fin en soi : de ces cendres naîtra un âge nouveau - « l'âge des masses et des machines » - dans lequel l'écrivain voit « la gigantesque force où vient s'armer un empire en pleine ascension »¹⁷⁹⁴ et dont le guerrier de Schlichter semble l'incarnation. En 1932, c'était donc contre la République de Weimar que Schlichter dirigeait son œuvre. Le guerrier impérialiste se battait contre ses ennemis intérieurs pour regagner sa puissance extérieure. Il souhaitait propager l'image d'un Reich autoritaire, fondé sur le pouvoir étatique. En 1936, cette même image était réemployée pour accuser un Etat agressif et dictatorial. Ernst Jünger écrivait à Schlichter le 14 janvier 1936 à propos de son « Mars rendu aveugle » : « L'artiste plasticien a aujourd'hui la mission de nous montrer que le plaisir n'existe plus : le temps de la nature morte est passé. (...) Je présume qu'il y a une manière de peindre et de dessiner à laquelle le meurtre du tyran doit immédiatement succéder. »¹⁷⁹⁵ À cette époque, Hitler était depuis trois ans au pouvoir en Allemagne, mettant en place un programme depuis longtemps clairement énoncé. En ce qui concernait l'art, il l'avait annoncé : « Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages, doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction pour être mis au service d'une idée morale, un principe d'Etat et de civilisation. »¹⁷⁹⁶ Rudolf Schlichter n'échappait pas à la vindicte. Ses œuvres furent déclarées produits de l'"art dégénéré" et certaines confisquées. Le peintre était bien obligé de changer d'avis quant à l'Etat autoritaire qu'il avait pourtant appelé de ses vœux. La Force aveugle semblait désormais condamnée à l'abîme. Le colosse n'avait plus d'autre choix, pour se débarrasser des vices qui lui collaient à la peau, que de s'y jeter¹⁷⁹⁷.

¹⁷⁹⁴ Ernst Jünger, *Le Travailleur*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois, 1989, p.112. Voir à ce sujet l'article d'Eric Michaud, « Figures nazies de Prométhée, de l'"homme Faustien" de Spengler au "Travailleur" de Jünger », *Communications*, n°78, 2005, p.163-173.

¹⁷⁹⁵ „Der Bildende Künstler hat heute die Aufgabe, uns zu zeigen, daß der Spaß einmal aufhören wird ; die Zeit für Stilleben ist vorbei. (...) Ich vermute, daß es eine Art zu malen und zu zeichnen gibt, auf die der Tyrannenmord unmittelbar folgen muß.“ ; Lettre d'Ernst Jünger du 14 janvier 1936 à Rudolf Schlichter, citée par Olaf Peters, *op. cit.*, 1999, p.176.

¹⁷⁹⁶ Cité par François Aubral, « L'art à feu et à sang », *Une exposition sous le III^{ème} Reich : l'art dégénéré*, Paris, Ed. Jacques Bertoin, 1992, p.11.

¹⁷⁹⁷ Günter Metken, *op. cit.*, 1990, p.26.

4.3 L'œuvre d'art et son contexte : une question d'histoire de l'art

Ces nouvelles relectures participent à cette tendance dans la recherche en histoire de l'art que Hans Belting nomme « l'art dans son contexte »¹⁷⁹⁸. Si elles renouvellent l'étude de l'art moderne à l'époque nazie, ces approches demeurent néanmoins des cas isolés et la réception des œuvres d'artistes comme Franz Radziwill ou A. Paul Weber poursuit bien souvent la voie tracée depuis 1945. Expositions et articles de journaux continuent de diffuser l'image d'artistes résistants. Claire Aslangul cite ainsi une exposition récente (2004-2006) qui invitait les enseignants et leurs élèves à contempler les œuvres de Weber pour apprendre, en suivant l'exemple de l'artiste, à s'immuniser contre les dangers de l'extrême droite¹⁷⁹⁹. Recensant cette exposition, un journal récusait toutes les controverses autour de Weber, sous prétexte que les images parleraient d'elles-mêmes, n'hésitant pas à balayer en un clin d'œil plusieurs siècles de sciences de l'art.

Aux historiens, on pourra objecter, toutefois, que la manière dont a été reçu un tableau au moment de sa réalisation n'atteste pas pour autant l'authenticité de l'interprétation donnée et sa conformité avec les intentions de l'auteur, pas plus qu'elle n'invalide les interprétations ultérieures. L'unique interprétation selon l'angle de l'idéologie nazie est une atteinte à la polysémie de l'œuvre d'art. La façon dont les générations futures reçoivent une œuvre fait partie de l'histoire de cette dernière, au même titre que sa réception au moment de sa naissance, et l'une comme l'autre subissent des pressions idéologiques et historiques. Ainsi, pour Hans Robert Jauss qui fut le premier à plaider *Pour une esthétique de la réception*, la réception résulte d'une appropriation active, laquelle modifie la valeur et le sens des œuvres au cours des générations. Ainsi que le résume Jean Starobinski dans son introduction à l'ouvrage du philosophe allemand, « Jauss établit une distinction entre l'effet (*Wirkung*) - qui reste déterminé par l'œuvre, et qui de ce fait garde des liens avec le passé où l'œuvre a pris naissance - et la réception, qui dépend du destinataire actif et libre qui, jugeant selon les normes esthétiques de son

¹⁷⁹⁸ Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, traduit de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1999, p.45.

¹⁷⁹⁹ « La manipulation de la mémoire de l'image. Réflexions à partir de la réception après 1945 de deux artistes allemands : A. Paul Weber et Franz Radziwill », *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, p.257.

temps, modifie par son existence présente les termes du dialogue. »¹⁸⁰⁰ Certes, l'historien a le devoir de reconstituer « l'horizon d'attente » du premier public, celui présent à l'époque de la création de l'œuvre, sans que, toutefois, cette reconstitution n'invalide le jugement du public contemporain. Ainsi, pour René Welleck, cité par Jauss, « le "jugement des siècles" (...) résulte du déploiement à travers le temps d'un potentiel de signification, immanent à l'œuvre dès l'origine, qui s'actualise dans la succession des stades historiques de sa réception. »¹⁸⁰¹ En résumé, l'historien le plus puriste doit accepter que la réception modifie nécessairement le sens originel d'une œuvre. Expositions et commentaires continuent de façonner une œuvre longtemps après la disparition de son auteur. Très récemment encore, Jérôme Glicenstein invitait d'ailleurs à « s'interroger sur les transformations objectivement subies par les œuvres d'art au cours de leurs expositions » et à remettre en cause l'idée qu'une œuvre d'art demeurerait inaltérablement identique à elle-même¹⁸⁰². Toute exposition, publication, institue un cadre de lecture.

La réception après-guerre des œuvres réalisées sous le nazisme fait autant partie de la vérité de l'œuvre que celle qui eut lieu à la naissance des tableaux, gravures et sculptures. Certes, nous avons perdu le contexte d'origine, mais l'œuvre d'art gagne désormais une richesse infinie de contextes et de possibilités de présentation. Des œuvres qui célébraient les héros de la Première Guerre mondiale peuvent servir de mise en garde contre les dangers de la guerre dans des manuels scolaires d'aujourd'hui, sans que cela n'altère la qualité ni la "vérité" de l'œuvre. « L'œuvre d'art », écrit Jean Clair à propos de *Guernica*, « aujourd'hui comme autrefois, peut porter témoignage d'une façon aveuglante et définitive, là où les autres moyens ne sont que de pauvres et fugaces, ou difficiles, informations. »¹⁸⁰³ *A contrario*, le sens d'une œuvre de propagande est inaltérable et le travail interprétatif n'est jamais convoqué. Or, pour Nathalie Heinich, le travail interprétatif est un élément essentiel qui « participe de la constitution d'un objet comme œuvre d'art. »¹⁸⁰⁴ Enfin, on pourrait également rétorquer à ces chercheurs - sans aucunement contester la validité ni l'intérêt de leur démarche - que si Weber et Radziwill ont révélé des tendances nationalistes et militaristes indéniables qui les rapprochaient de

¹⁸⁰⁰ Jean Starobinski, « Préface » in : Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p.19.

¹⁸⁰¹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p.66-67.

¹⁸⁰² Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009, p.197.

¹⁸⁰³ Jean Clair, *op. cit.*, 1997, p.19.

¹⁸⁰⁴ Cité par Jérôme Glicenstein, *op. cit.*, p.161.

l'idéologie nazie, ce fut aussi le propre du nazisme de contaminer l'ensemble de la vie artistique et intellectuelle de l'époque et de devenir le seul étalon à l'aune duquel on juge encore aujourd'hui toute attitude et production artistique.

Somme toute, il y a là une question sans réponse, si ce n'est des choix multiples selon que l'on se place sur le terrain de la morale, du politique, de l'art, etc.

B. L'art dans l'histoire / l'histoire dans l'art

① **L'œuvre d'art comme témoignage historique**

De la même façon que l'on recueille systématiquement les témoignages de tous les contemporains de la période nazie - les victimes en premier lieu -, on rassemble pour de grandes expositions thématiques les œuvres réalisées à cette époque. Cela va de pair avec la survalorisation du témoignage comme outil cathartique social et personnel, tout autant que comme matériau historique. Les œuvres d'art - les tableaux de Karl Hofer, de Hans Grundig, d'Edgar Ende, etc. - se voient de plus en plus considérées comme des documents, l'accrochage les confrontant même dans certains cas à des photographies, films d'actualités et coupures de journaux de l'époque. C'est pourtant justement ce dont on avait cherché à les éloigner le plus possible lorsqu'il avait été question après-guerre de trier le bon grain de l'ivraie. À la différence de l'art nazi, l'œuvre d'art véritable était censée être un objet autoréflexif, totalement indépendant des conditions extérieures. Sur les cimaises des grands musées européens et occidentaux, dans les pages des catalogues d'exposition, les œuvres d'art sont appelées à témoigner d'un passé incatrisable. La mémoire se doit d'être transfigurée par l'œuvre d'art. Ces œuvres « demeurent les marques traumatiques de la mémoire historique d'une époque sinistre et s'inscrivent en faux contre la force insidieuse de l'oubli. »¹⁸⁰⁵, écrit non sans emphase Roland März dans le catalogue de

¹⁸⁰⁵ Roland März, „Emigration intérieure, résistance et adaptation. Le destin des artistes sous le III^{ème} Reich » *Années Trente en Europe : le temps menaçant 1929-1939*, cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, p.61.

l'exposition de 1997 au Musée d'art moderne de la ville de Paris. La mémoire est désormais « patrimonialisée »¹⁸⁰⁶ affirment les experts de l'ingénierie culturelle.

« Le temps du patrimoine est un peu comme celui du deuil. Et le travail du patrimoine est aussi analogue au travail de deuil. C'est un temps et un travail pour réinventer le sens de la vie ; un temps où il faut choisir entre ce que l'on garde, ce que l'on jette et ce que l'on réinterprète. Mais l'on peut dire aussi que c'est un temps pour sortir de la dérélition qui échoit à ceux qui n'ont plus de liens ; le temps pour trouver une autre manière de redire autrement ce qui nous relie, pas seulement à nos contemporains mais aussi aux générations passées et à venir. »¹⁸⁰⁷, écrit André Micoud. C'est d'une certaine manière ce qu'entreprennent de faire toutes les grandes expositions qui se sont multipliées dans les années 1990 : un tri, une sélection, ainsi qu'une mise en situation.

En 1996 s'ouvre à Paris, au Musée National d'Art Moderne, une ample exposition intitulée : « Face à l'Histoire : l'artiste moderne devant l'événement historique ». Un catalogue de plus de 600 pages est édité ; c'est dire l'ambition de cette manifestation. Comme le mentionne Astrid Gerecke dans son compte-rendu pour la revue *Vingtième siècle*, l'exposition entend « réfléchir à la relation entre l'histoire et l'histoire de l'art »¹⁸⁰⁸. Comme nous l'avons évoqué au début de notre chapitre, c'est une tendance internationale. Les expositions se succèdent en Europe entre 1994 et 1997. Les musées d'art moderne, ces *white cubes* qui voulaient couper les objets d'art de l'histoire politique et sociale, accueillent désormais des expositions qui semblent rappeler les anciennes *period rooms*. « Les œuvres d'art y apparaissent comme des témoins ou des garants de la vérité historique »¹⁸⁰⁹, écrit Astrid Gerecke. Mais à considérer l'œuvre d'art comme un témoignage, celle-ci appartient-elle encore au domaine de l'histoire de l'art ? C'est précisément la question qui se pose pour tout art de propagande. D'ailleurs, Suzanne Pagé, commissaire de l'exposition organisée en 1997 au Musée d'art moderne de la ville de Paris sous

¹⁸⁰⁶ Jessica Cendoya-Lafleur, Marie Lavorel, Jean Davallon, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », *Mémoire et nouveaux patrimoines* [en ligne], Marseille, OpenEdition Press, 2015, p.2/29. <http://books.openedition.org/oep/457?lang=fr#text>

¹⁸⁰⁷ André Micoud, « La patrimonialisation ou comment redire ce qui nous relie (un point de vue sociologique) », in C. Barrère (dir.), *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.93-94.

¹⁸⁰⁸ Astrid Gerecke, « L'art face à l'histoire », *Vingtième siècle*, juillet-septembre 1997, n°55, p.154.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*

le titre « Années 30 en Europe : le temps menaçant », choisit de reléguer toutes les œuvres de propagande qu'elles soient russes, italiennes ou allemandes dans une salle à part : pas question de faire voisiner ces barbouilleurs avec les véritables artistes. Dans ces expositions, on considère *a priori* - et on voit ici l'héritage de la théorie de l'histoire de l'art du XIX^e siècle¹⁸¹⁰ - que l'histoire de l'art est synchrone avec l'histoire générale. Aussi, dans l'exposition du Centre Pompidou, les tableaux et les sculptures étaient-ils juxtaposés sans hiérarchie et sur le même plan historique que les journaux, les photographies et les films. Seule une appartenance à une même année historique liait les différents documents et œuvres. Cette méthode provoquait une illisibilité de l'espace et du temps. « Car chaque support », écrit Astrid Gerecke, « possède sa propre approche de la réalité et contient sa propre structure artistique. »¹⁸¹¹ Ces expositions qui entendent observer l'art et l'attitude des artistes « *face à l'Histoire* » semblent ainsi au contraire suivre une perspective bien peu historique. Pour Annick Lantenois, l'exposition organisée au Musée d'art moderne de la ville de Paris qui présente la période comme un bloc monolithique, traversé par un art « marqué du sceau de l'inquiétude et de la menace »¹⁸¹², contredit la complexité inhérente à l'histoire. L'exposition, par son dispositif et ses choix méthodologiques, entend démontrer que les œuvres choisies contenaient au moment de leur réalisation une dimension prophétique. Les peintres y auraient évoqué, avant même qu'ils ne surviennent, les terribles événements de la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, il est choisi de ne pas mentionner l'expérience traumatisante de la Première Guerre mondiale qui est pourtant à l'origine tout à la fois du malaise social de l'Allemagne des années 1920 et des motifs représentés par les peintres souvent issus des souvenirs du front. Pour Annick Lantenois, « tenter de définir un art d'avant-guerre en conférant aux œuvres une dimension prophétique, suppose un double risque. Le premier serait d'ignorer la question essentielle du statut de la représentation. »¹⁸¹³ Le deuxième risque - le plus grand à nos yeux - serait de bâtir une reconstruction de cette période des années 1930 en se basant, avant toute chose, sur notre connaissance de l'histoire de la décennie et en la confondant avec la sensibilité des hommes qui

¹⁸¹⁰ Voir Hans Belting, *Das EndeErreuer ! Signet non défini. der Kunstgeschichte*, Munich, C. H. Beck, 1995, p. 145.

¹⁸¹¹ Astrid Gerecke, *op. cit.*, 1997, p.156.

¹⁸¹² Annick Lantenois, « L'art des années 1930 en Europe », *Vingtème siècle*, n°55, juillet-septembre 1997, p.157.

¹⁸¹³ *Ibid*, p.158.

réellement la vécut, une sensibilité pétrie par l'expérience du premier conflit mondial. Loin d'employer une méthode historique, cette exposition qui se veut une réflexion sur l'art et l'histoire, révèle bien au contraire une approche a-historique, qui ne peut s'expliquer, selon Annick Lantenois, que si l'on admet que cette présentation est bien plus finalement « une production miroir des angoisses de notre temps. »¹⁸¹⁴

À considérer une œuvre d'art à partir de sa seule inscription dans l'histoire, on s'expose aussi au risque de la surinterprétation. À l'instar des organisateurs des expositions citées, certains historiens de l'art n'apprécient les œuvres réalisées en Allemagne entre 1933 et 1945 qu'à l'aune des connaissances actuelles sur la période hitlérienne. Si, après la guerre en Allemagne de l'Ouest, on jugeait les œuvres d'art réalisées sous le nazisme en dehors de toute considération de contexte, avec pour seul critère la fidélité de l'œuvre aux préceptes du modernisme, on accorde dorénavant à l'arrière-plan historique une place parfois trop prépondérante. C'est ainsi que l'on croit percevoir dans chaque scène peinte, dans l'assemblage des formes et des motifs quels qu'ils soient une réponse aux événements politiques. « Dans tous les cas, on perçoit un danger rendu lisible par la mise en scène et qui surgit comme une menace vitale. »¹⁸¹⁵, écrit Thomas Kellein en 2007 dans le catalogue de l'exposition *1937: Perfektion und Zerstörung* (1937 : Perfection et destruction) organisée à la Kunsthalle de Bielefeld, en parlant des œuvres d'Anton Räderscheidt et de Heinz Lohmar.

L'œuvre est ainsi souvent passée au filtre de l'histoire avant même que l'on en ait sondé les spécificités plastiques. Si la négation du contexte de création était une grossière erreur, l'historicisation du regard, nécessairement orienté, que l'on pose aujourd'hui sur toute œuvre d'art réalisée sous le nazisme, n'en est pas moins une. Ainsi, à en croire le catalogue de l'exposition de Bielefeld, *Blinde Macht* [ill.243] dont l'analyse d'Olaf Peters et de Günter Metken a montré l'ambiguïté, analyserait la terreur nazie¹⁸¹⁶. *Hochwald (Haute futaie)* [ill.246] de Christian Schad est décrit dans ce même ouvrage comme « le symbole le plus calme et pourtant le plus marquant d'une époque

¹⁸¹⁴ *Ibid.*

¹⁸¹⁵ „In jedem Fall erblickt man eine szenisch lesbare Gefahr, die lebensbedrohend auftritt.“; Thomas Kellein, « Einführung », *1937: Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008, p.14.

¹⁸¹⁶ *Ibid*, p.22.

meurtrière. »¹⁸¹⁷ : cela sans autre explication. Ce tableau avait pourtant été accroché dans l'exposition de propagande organisée en 1936 par la *NS-Kulturgemeinde* (Communauté de la culture nationale-socialiste) sous le titre *Der Wald* (La forêt), avait été reproduit dans le catalogue d'exposition [ill.247] et avait illustré la page de titre du journal völkisch *Kunst und Volk* (L'art et le peuple). Le style qu'avait adopté Schad pour ce tableau, bien éloigné de la manière froide et photographique qu'il employait dans les années 1920 mais proche du Caspar David Friedrich du *Retable de Tetschen* [ill.248], l'intemporalité du sujet choisi en même temps que sa forte connotation nazie - comme le prouve la sélection du tableau pour une exposition de propagande - laissent douter de la pertinence d'une interprétation aussi rapide que celle proposée par Jutta Hülsewig-Johnen, sauf à supposer que l'auteur voit dans le tableau de Schad un « symbole » de l'art nazi, ce qui est fort peu probable. Du moins aimerions-nous connaître les éléments présents dans ce tableau qui font penser à une telle lecture. Vaine velléité : l'histoire - l'événement historique - semble la seule clé de lecture, apposée sans discernement sur des œuvres pour le moins ambiguës. Le passé vériste de Schad interdit de voir dans ses œuvres une adaptation aux exigences nazies en matière d'art ; il ne semble rester alors que la vision d'un témoignage d'une époque effroyable. Plus subtile, la lecture politique de *Cimetière juif de Randegg sous la neige* (ou *Cimetière juif*) d'Otto Dix [ill.249] proposée par Dietrich Schubert repose aussi sur le postulat de l'allégorie. « Se fondant sur la métaphorique politique subtile de la glace et de la neige dans la poésie du Vormärz et dans celle de Heinrich Heine *Allemagne un conte d'hiver* », rappelle Catherine Wermester, Schubert « interprète *Cimetière juif de Randegg sous la neige* (1935) comme une allusion à la persécution des Juifs. »¹⁸¹⁸ Pour Olaf Peters qui reprend l'analyse de Dietrich Schubert, Otto Dix transpose le politique dans le paysage¹⁸¹⁹, sûrement influencé par la lecture qu'en 1924 Willi Wolfradt - également auteur la même année d'une monographie sur Dix - faisait de la peinture de Caspar David Friedrich. Dans l'œuvre de Dix, l'historien de l'art voit une « déclaration politique consciemment voulue sur l'antisémitisme en Allemagne »¹⁸²⁰ L'aligement des tombes évoquerait l'anonymisation des victimes de meurtres

¹⁸¹⁷ „das stillste und doch besonders markante Sinnbild einer mörderischen Zeit.“; Jutta Hülsewig-Johnen, « Das böse Erwachen » in: *Ibid.*, p.55.

¹⁸¹⁸ Catherine Wermester, *op. cit.*, 2010, p.151.

¹⁸¹⁹ Olaf Peters, *op. cit.*, 1998, p.141.

¹⁸²⁰ „einer bewußt intendierten politischen Aussage zum Antisemitismus in Deutschland“ ; *Ibid.*, p.142.

de masse. On peut affirmer, selon lui, que *Cimetière juif* est un « tableau d'histoire allégorique »¹⁸²¹ ainsi que le romantisme allemand l'avait défini. On pourrait rétorquer à celui qui analyse l'œuvre du peintre saxon comme une déclaration sur les persécutions de masse qu'en 1935 il n'est pas encore question de la "solution finale". Il faut prendre garde à ce que la lecture que nous proposons d'une œuvre ne soit faussée par ce que nous savons rétrospectivement de l'histoire, ici les camps d'extermination et leur monstruosité. Reste qu'il ne peut être anodin qu'Otto Dix ait choisi de représenter un cimetière juif. Petites ou grandes, droites ou penchées, larges ou étroites, les tombes sont juxtaposées sans ordre, sans hiérarchie, comme cela se fait dans les cimetières juifs. Plus que le meurtre de masse, elles évoquent un monde que la mise au pas nazie n'a pas pu atteindre, un endroit où la mélancolie peut encore s'exprimer. Enfin, l'image témoigne bien sûr de l'empathie de l'artiste pour les Juifs, alors persécutés.

On assiste ainsi à une surpolitisation des discours. Et l'allégorie sert d'alibi. Auparavant, en Allemagne de l'Est ou dans l'Allemagne de l'Ouest des années 1970 marquée par le marxisme, l'allégorie était irrecevable. Aussi l'allégorie et la métaphore sont-elles absentes des discours de l'exposition *Widerstand statt Anpassung* (Résister plutôt que s'adapter). Les œuvres, si elles ressortissaient de l'art antifasciste, étaient forcément lisibles et transparentes. Vingt ans plus tard, c'est la même transparence dont sont supposées faire preuve les œuvres d'art. Dans toutes - ou presque - on pourrait lire sans ambiguïté un discours si ce n'est politique du moins moral. Néanmoins, on n'exige plus de l'œuvre d'être lisible, mais du spectateur d'être suffisamment informé sur l'histoire pour déchiffrer la moindre allusion supposée.

¹⁸²¹ „allegorisches Hitorienbild“ ; *Ibid*, p.143.

② Une inflation allégorique

Il est vrai : à toute époque de répression sa langue des oiseaux. L'histoire est pleine de peintres et d'écrivains qui ont habilement contourné la censure et ont réussi à exprimer des idées, des critiques qui, sans le recours à l'allégorie, à la métaphore ou au jeu du double sens, auraient signifié pour leur auteur l'arrêt brutal de leur carrière si ce n'est de leur vie.

Durant l'Allemagne hitlérienne, il y eut indéniablement une littérature, si ce n'est codée, du moins allusive. Les historiens de la littérature regroupent ces auteurs sous le vocable de l'émigration intérieure. Pour la plupart, ce sont des auteurs chrétiens et conservateurs, attachés aux valeurs humanistes, à la nature comme œuvre de Dieu. Ils prônaient, dans un langage conventionnel et classique, l'ordre, mais aussi la liberté, la dignité humaine et la justice¹⁸²². Ils appelaient à une vie en symbiose avec la nature et dans le respect du schéma patriarcal.

Le plus souvent, le recours à un passé ancien ou mythique était utilisé pour évoquer la situation actuelle de l'Allemagne. Ernst Wiechert, en situant l'action de son roman *Le buffle blanc ou de la grande justice (Der weiße Büffel oder Von der großen Gerechtigkeit)* dans une Inde fabuleuse, entendait surtout, à travers la forme de la légende, dénoncer la terreur nazie. Toutefois, écrit en 1937, le roman ne sera publié qu'en 1946. La lecture publique du texte fut immédiatement interrompue. Il faut dire que l'écrivain avait déjà manifesté ouvertement son opposition aux nouveaux maîtres de l'Allemagne. En 1933 et 1935, l'écrivain avait incité les étudiants de Munich à oser critiquer le régime nazi. Plus tard, il avait ouvertement pris position contre l'emprisonnement de Martin Niemöller. Cela lui valut d'être arrêté et interné à Buchenwald pendant quatre mois. Relâché, il rédigea ses souvenirs du camp et enterra le manuscrit. Redécouvert en 1945, il fut immédiatement publié en 1945 (*Der Totenwald*).

Comme le livre de Wiechert, de nombreuses œuvres littéraires utilisaient le passé pour mieux dire le présent. C'était le cas du *Gréco peint le grand inquisiteur (El Greco malt den Großinquisitor, 1936)* de Stefan Andres, *Le père*

¹⁸²² Voir par exemple N. Luise Hackelsberger, « Werner Bergengruen im Dritten Reich », *Resistance to National Socialism: Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte*, Third Nottingham Symposium, Munich, Iudicium, 1995, p.67-88.

(*Der Vater*, 1937) de Jochen Klepper, *Le mariage magdebourgeois (Die Magdeburgische Hochzeit*, 1938) de Gertrud von Le Fort, ainsi que *Sur la terre comme au ciel (Am Himmel wie auf Erden*, 1940) de Werner Bergengruen. Allégories, paraboles et parallèles historiques étaient régulièrement mobilisés¹⁸²³. Même des livres scientifiques populaires et des ouvrages d'histoire de la littérature maniaient la critique codée¹⁸²⁴.

« Qui n'était pas un analphabète politique pouvait les lire. »¹⁸²⁵ « Nous sommes habitués à lire entre les lignes. »¹⁸²⁶ « La plus légère allusion était comprise. »¹⁸²⁷ Ces trois phrases, respectivement de Hans Grundig et des écrivains Jan Petersen et Werner Bergengruen témoignent de l'importance de la métaphore et de l'allégorie dans les arts à l'époque nazie, de l'invention d'un langage codé, pas seulement dans les messages de la résistance mais chez des artistes qui refusaient de se taire. Klaus Mann disait la même chose lorsqu'il mentionnait dans son journal à la date du 10 août 1933 le *Deutsche Rundschau* édité par Rudolf Pechel : « il faut être capable de "lire entre les lignes". »¹⁸²⁸

L'iconographie christique, l'allusion au Moyen-âge, la fable animale, la figure du *Wanderer* et du clown, le motif du masque : nous l'avons vu, tous constituaient des déguisements plus ou moins explicites. Hans Grundig disait d'ailleurs du *Combat des ours et des loups* [ill.81] qu'il « devait être un symbole »¹⁸²⁹, tout à la fois au sens antique de signe de ralliement entre initiés et représentation figurée d'une idée. Peintres et écrivains mobilisèrent des images, des références facilement accessibles à celui qui voulait les percevoir. Werner Bergengruen raconta plus tard qu'il avait dû « comprendre la technique de l'allusion, la technique de la déclaration indirecte mais sans équivoque... et l'art extrêmement raffiné d'écrire... entre les lignes »¹⁸³⁰.

Parmi ces images, la figure du tambour fut plus d'une fois employée pour parler de Goebbels et de la propagande qu'il orchestrait et qui "martelait" le

¹⁸²³ Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.56.

¹⁸²⁴ *Ibid*, p.57.

¹⁸²⁵ „*Wer kein politischer Analphabet war, konnte sie lesen.*“; *Ibid*, p.253.

¹⁸²⁶ „*Wir sind gewöhnt, zwischen den Zeilen zu lesen.*“; cité par Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.56.

¹⁸²⁷ „*Die leiseste Andeutung wurde verstanden.*“; cité par Reinhold Grimm, *Ibid*, p.61.

¹⁸²⁸ Klaus Mann, *Journal: les années brunes, 1931-1936*, traduit de l'allemand par Pierre-François Kaempf, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, (coll. Le Livre de Poche n°3317), 1996, p.219.

¹⁸²⁹ „*Das sollte ein Gleichnis sein.*“; Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch. Erinnerungen eines Malers*, Berlin, Dietz Verlag, 1973, p.253.

¹⁸³⁰ Cité par Ralf Schnell, « Inner Emigration and Resistance », *Artists against Hitler : Persecution, Exile, Resistance*, Bonn, Inter Nationes, 1984, p.21-22.

crâne des Allemands. Dans une gravure de Hans Grundig déjà citée [ill.203], une cafetière déverse le fiel qu'un tambour armé d'un marteau entend faire entrer dans le crâne de la victime. La même année, ce tambour fait l'objet d'une deuxième gravure [ill.250]. Toujours anthropomorphisé, il est désormais seul et bat la campagne et la cadence. Dans un paysage, réduit à la seule ligne d'horizon, il court sur une longue route, campé sur deux courtes jambes pendant que ses bras battent la cadence. L'image du tambour - qui évoque par métonymie le martelage d'une idée - déferlant sur les routes devient l'équivalent plastique de la propagande orchestrée par Hitler. Ainsi, chez Renate Geisberg-Wichmann [ill.250], le musicien prend l'apparence d'un squelette, rappelant la représentation médiévale de la mort sous les traits d'un ménestrel dans la tradition des danses macabres - un motif iconographique lui aussi amplement réactivé par les artistes allemands dans l'Allemagne nazie. Le Tambour était une image courante à l'époque pour évoquer la propagande nazie et ses porte-parole. Dans un poème de Bertolt Brecht, Hitler était désigné par le « tambourineur »¹⁸³¹ et, dans ce château de cartes qu'était pour John Heartfield *Le Reich millénaire (Das Tausendjährige Reich)* [ill.204] - titre qu'il partageait avec Hans Grundig -, Hitler interprétait la lame du tambour. Hans Feibusch qui a émigré en Angleterre dès 1933 représente un an plus tard un *Tambour* [ill.252]. L'homme qui semble masqué lève la main gauche, prêt à frapper le prochain coup, tandis que la droite repose inerte sur la peau du tambour. Il se crée une tension, amplifiée par le chiasme du rouge et du noir et la structure en triangles, une attente angoissée du coup que l'homme risque lui-même de s'asséner, une métaphore selon Marvin Altner de la situation de Hans Feibusch, juif dans l'Allemagne pré-nazie puis émigré¹⁸³². Karl Hofer [ill.253], Willi Müller-Hufschmidt [ill.254] et Reinhard Schmidhagen [ill.255] aussi ont recours à l'image du tambour. À cette époque, la Seconde Guerre mondiale battait son plein ; le tambour prenait une connotation militaire.

2.1 La perception du danger

Dans une soi-disant et énigmatique vue d'atelier peinte par Rudolf Dischinger en 1935, un gigantesque homme de fer apparaît derrière les carreaux de la

¹⁸³¹ Bertolt Brecht, « Début de la guerre », *Poèmes 5 1934-1941 – Poèmes ne figurant pas dans des recueils Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L'Arche, 1967, p.139.

¹⁸³² *Kassandra : Visionen des Unheils 1914-1945*, cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2009, p.292.

fenêtre [ill.256]. Le tableau s'intitule *Menace (Atelier)* [*Bedrohung (Atelier)*]. Un personnage mi-homme mi-mannequin de bois - celui-là même qui sert aux artistes de modèle - est accoudé à une table. Derrière lui, une porte est ouverte sur un néant ; au-dessus, un cadre vide. Tout est froid, lisse, impersonnel, comme la technique utilisée par le peintre. Le casque du deuxième mannequin, celui qui porte une armure et fait la taille d'un immeuble de plusieurs étages, présente une ouverture au niveau des yeux, comme les masques utilisés dans l'industrie pour protéger le visage. Pourtant, nul regard n'apparaît ; l'armure semble vide. Sûrement, la personnification de la menace évoque-t-elle celle de l'ère industrielle. On est tenté toutefois d'y lire aussi une allusion au péril nazi.

Chez Volker Böhringer, artiste redécouvert en 1987 alors que l'on commémore le triste cinquantenaire de l'exposition « *Art dégénéré* », le danger s'exprime dans les lézardes qui menacent d'effondrement un monde saturé d'objets. *Les façades qui s'effritent (Bröckelnde Fassaden)* [ill.258] dépeignent une réalité qui se fissure, une civilisation où la technique et le sport ont pris le pas sur les beaux-arts - évoqués par un immeuble Art Nouveau tout comme par la technique à la tempera - provoquant la faillite de tout : une vision somme toute très splengerienne. Au sommet de la composition, une girouette sous forme d'un ange doré semble indiquer que le vent a tourné. Cette sombre représentation n'empêchera pas la Galerie municipale de Stuttgart d'acquérir l'œuvre en 1935 et de l'exposer aux côtés de travaux de jeunesse d'Otto Dix. Première peinture à l'huile de l'artiste, *Le pont de chemin de fer (Eisenbahnbrücke)* [ill.259], d'une année antérieure, dépeint une courte portion de rue entre deux façades mornes et en voie de délabrement. Le champ est saturé ; tout effet de profondeur bloqué par un fond sombre, une haute cheminée et un morceau du pont de chemin de fer qui donne son titre à l'œuvre mais que l'on perçoit à peine. Aucune échappatoire pour l'œil du spectateur : nous sommes enfermés dans une ruelle angoissante où la nature signifiée par de chétives fleurs en pot, deux tournesols et une branche nue, tentent péniblement de reprendre ses droits. D'ailleurs une tige de fer comme recouverte d'épines fait écho à la branche, tout comme un lampadaire aux proportions incongrues aux tournesols. Sur la route, on aperçoit les rails d'un tramway. Néanmoins, tout est rétréci ; rien ne semble pouvoir se mouvoir dans cet espace exigü. Le passant qui voudrait se risquer sur le trottoir serait immédiatement renversé par le tramway en même temps qu'il se sentirait écrasé par le pont de chemin de fer. À l'angoisse latente s'ajoutent deux

inscriptions, toutes deux tracées en lettres gothiques, ce qui n'est pas sans rappeler la réintroduction par les nazis de cet alphabet comme écriture typiquement allemande¹⁸³³. Sur un couvercle noir, un mot que l'on déchiffre à peine est inscrit avec une peinture jaune qui a coulé. Adjoint à un papier rouge et blanc collé sur le support noir fissuré, il évoque les symboles de l'Allemagne nazie, les drapeaux noirs, rouges et blancs à croix gammée. Encore une fois suinte l'idée d'un déclin, de la ruine d'une société et de ses constructions. Les objets semblent privés de fonction, sans utilité, vides de tout sens, sans lien les uns avec les autres. Hans Kinkel écrit en 1964 de cette peinture que l'on dirait « une scène déserte où se déroule le drame impersonnel d'une existence faubourienne, coupée du monde avec tout son ennui, sa juxtaposition fade de démoniaque et d'idylle, saturée d'éléments mécaniques et d'immobilité. »¹⁸³⁴

Torse féminin devant un paysage industriel (Weiblicher Torso vor Industrielandschaft) [ill.260] est encore plus clair : la sculpture classique s'est complètement désagrégée. Le paysage industriel n'est pas sans évoquer l'environnement même de l'artiste qui vit dans une région fortement industrialisée. Enfin, certains ont pu voir dans *Femme à la clôture (Frau am Zaun)* [ill.261] une allusion - voire une préfiguration - des camps de concentrations. Les baraquements figurés à l'arrière-plan de *Machinar und Lokomobile* [ill.262] ou au centre de la composition dans *Les baraques au clair de lune (Mondscheinbaracke)*¹⁸³⁵ joueraient le même rôle. Friedhelm Röttger considère également *Les façades qui s'effritent* comme un tableau clairement métaphorique¹⁸³⁶. Quelques pages plus loin, le tableau est décrit comme une « prophétie (politique et sociale), une métaphore du déclin de la culture bourgeoise, de la profanation et de la désaffectation, de la technique proliférante, de l'isolement humain, de l'ignorance... »¹⁸³⁷

¹⁸³³ Voir Silvia Hartmann, *Fraktur oder Antiqua: der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 1999.

¹⁸³⁴ „eine einsame Bühne, auf der sich das unpersönliche Drama einer abseitig-verlorenen Vorstadexistenz mit all ihrer Langeweile, ihrem faden Nebeneinander von Dämonie und Idylle, von Apparatur und Reglosigkeit erfüllt.“ ; Hans Kinkel cité in : Volker Böhringer, cat. expo., Esslingen am Neckar, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Villa Merkel, 1987, p.43.

¹⁸³⁵ Friedhelm Röttger, « Verfall und Verklärung : Gedanken und Ansichten zu Leben und Werk Völker Böhringers », in *Ibid*, p.28.

¹⁸³⁶ *Ibid*, p.14.

¹⁸³⁷ „(politische und soziale) Prophetie ; Metapher für den Verfall einer bürgerlichen Kultur ; für Profanierung und Zweckentfremdung ; überbordende Technik, menschliche Vereinzelung, Ignoranz...“ ; « Gegenbewegungen / Gegenströmungen : Biographische Hinweise, Selbstzeugnisse und Dokumente », in *Ibid*, p.43.

Vers 1935, il avait convoqué dans sa peinture le jazz [ill.263] qu'il considérait comme le langage musical de la technique¹⁸³⁸. Dans une salle où un mur de verre ultra moderne côtoie des colonnes et une balustrade néo-classique - identifiée comme la salle Kugel à Esslingen -, un piano gigantesque occupe la quasi-totalité de l'espace. Devant lui, un saxophoniste tout autant surdimensionné souffle dans son instrument qui a pris des allures de machine tout autant que d'arme. Autour d'eux, des trompettistes dont le visage a été gommé. Dans leur costume gris aux reflets d'acier, tous ont pris l'allure de robots, de mannequins mécanisés. S'opposent à cela une technique extrêmement raffinée - une tempera sur papier -, des effets sophistiqués d'imitation de matières - le bois sur le piano - et des couleurs chaudes et vives - une palette où domine le contraste de complémentaires bleu-orangé. Certes, Volker Böhringer parle une fois de plus du monde de la technique, néanmoins représenter en 1935 un orchestre de jazz ne peut pas être anodin. En effet, le 12 octobre 1935, un décret a interdit de diffuser du jazz à la radio. Alfred Rosenberg, l'avait déjà affirmé bien avant : l'usage du saxophone est non-allemand¹⁸³⁹. Le jazz inciterait à la débauche et serait une musique juive, car les Juifs auraient du « sang nègre ». Après la prise de pouvoir, les classes de jazz des conservatoires de plusieurs villes furent fermées ; parfois même le jazz lui-même fut interdit dans certaines localités. Néanmoins, même si cela fut envisagé dès 1933, le jazz ne fut jamais réellement et entièrement interdit sur l'ensemble du Reich. Certes, sur le plan idéologique, il ne pouvait être recevable, cependant il incarnait une idée de jeunesse et de modernité dont on ne pouvait que difficilement se priver. Par ailleurs, le succès de cette musique était tel qu'une interdiction formelle aurait engendré un tollé. Et les nazis purent se servir amplement du jazz quand il se fût agi de distraire les populations des territoires occupés ou les Allemands lorsque les défaites se firent de plus en plus nombreuses, utilisant la musique comme « sédatif culturel »¹⁸⁴⁰.

Volker Böhringer appartient à ces peintres oubliés. Né en 1912, encore étudiant lorsque le NSDAP arrive au pouvoir en Allemagne, il commence sa carrière de peintre sous le régime nazi. Au cours du semestre d'été de 1934, il est renvoyé de l'Académie des Beaux-arts de Stuttgart qu'il fréquente en tant

¹⁸³⁸ *Ibid*, p.25-26.

¹⁸³⁹ Sauf mention contraire, les informations sur le jazz dans l'Allemagne nazie sont tirées de : *Le III^e Reich et la musique*, cat. expo., Paris, Cité de la Musique, 2004-2005, p.163-167.

¹⁸⁴⁰ *Ibid*, p.167.

que Meisterschüler dans la classe du Professeur Hans Spiegel. Influencé par la Nouvelle Objectivité, il semble qu'il ait peint en secret dans l'appartement de ses parents¹⁸⁴¹. Nul secret pourtant dans le deuxième Prix qu'il obtient lors d'un concours de composition avec une gouache intitulée *Nuages blancs (Weiße Wolken)*¹⁸⁴². Après la Seconde Guerre mondiale, alors que l'abstraction domine le marché de l'art, l'artiste vit dans la misère, seulement soutenu par un cercle d'amis. À Otto Conzelmann, son ami, connu également comme le biographe d'Otto Dix, il mentionne en 1958 le « chemin jonché d'épines pour celui qui est pauvre et ne fait pas de peinture à la mode. »¹⁸⁴³ Il devra attendre 1987, être mort depuis plus de 25 ans, pour connaître une certaine reconnaissance avec l'organisation d'une exposition dans le musée de sa ville natale Esslingen am Neckar.

En 1939, avec le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, le danger n'est plus latent. Chez Otto Dix, le feu a désormais pris et le brasier est immense. C'est vers l'histoire religieuse et son puissant pouvoir métaphorique qu'il se tourne une fois de plus. Il s'empare du thème de *Loth et ses filles* [ill.126]. Après avoir rendu ses habitants aveugles, Dieu fit pleuvoir du souffre et du feu sur Sodome, condamnant la cité à une destruction irrémédiable en punition de ses péchés. Loth, averti par deux anges, quitta à temps la ville avec sa femme et ses deux filles. Après que sa femme eut été changée en statue de sel pour s'être retournée et avoir contemplé le brasier, Loth et sa progéniture se réfugièrent dans une grotte. L'aînée, qui craignait de ne pas trouver d'homme dans le pays, enivra son père pour s'accoupler à lui et incita sa sœur à faire de même. C'est précisément ce moment de l'enivrement que Dix a choisi de représenter. On ne reviendra pas ici sur la citation des maîtres anciens, d'Altdorfer en particulier : elle est ici patente. À l'arrière-plan, au reste, la ville dans laquelle beaucoup ont reconnu Dresde s'effondre en proie aux flammes et projette sur la scène représentée par Dix une lumière presque surnaturelle. Le vert de l'habit de la sœur aînée appelle dans un rapport de complémentaires le rouge du vin et du brasier, faisant dialoguer les trois éléments reliés également par la bordure de la robe de la cadette déjà nue. Conclusion : tous sont liés par le péché. Otto Dix - il l'a déjà montré

¹⁸⁴¹ Friedhelm Röttger, « Verfall und Verklärung : Gedanken und Ansichten zu Leben und Werk Völker Böhringers », in *Ibid*, p.15.

¹⁸⁴² *Ibid*, p.44.

¹⁸⁴³ „Ein Dornenweg für den, der arm ist und nicht à la mode malt.“ ; *Ibid*, p.11.

auparavant - n'a plus aucun espoir en l'homme. Ils sont tous coupables, même ceux que Dieu avait voulu épargner.

Jaune d'or, orangé flamboyant, rouge sombre : le ciel - situé pourtant à l'arrière-plan - constitue un des motifs principaux du tableau, sinon le seul. Ses couleurs chaudes et ardentes, mises en valeur dans un contraste de complémentaires par le vert du premier plan - concentrent tous les regards. Tout spectateur quelque peu informé verra dans la scène dépeinte par Dix une préfiguration pour le moins stupéfiante du bombardement de Dresde, lequel se déroula du 13 au 15 février. Témoin direct de l'attaque, Victor Klemperer a décrit l'événement dans son journal :

« La rue était éclairée comme en plein jour et presque vide, en feu, la tempête soufflait comme tantôt. (...) La pluie de bombes semblait avoir cessé ici, mais autour de nous tout flambait. Je ne pouvais distinguer aucun détail, je ne voyais que des flammes partout, j'entendais le fracas du feu et de la tempête... (...) Dans un large périmètre à la ronde, rien qu'une mer de feu. Sur cette rive-ci de l'Elbe, particulièrement impressionnant, le grand bâtiment de la Pirnaischer Platz qui brûlait comme une torche, de l'autre berge du fleuve, incandescent, éclairé comme en plein jour, le toit du ministère des Finances. (...) Le Belvédère brûlait, l'académie des Beaux-arts brûlait, de tous côtés le feu au loin. (...) Je ne sais quelle tour rougeoyait d'un rouge sombre, le grand immeuble avec sa petite tour sur la Pirnaischer Platz semblait sur le point de s'effondrer - le ministère de l'autre côté brûlait d'une lueur d'argent aveuglante. »¹⁸⁴⁴

Dans de nombreuses œuvres réalisées à l'époque, le ciel devient un motif central du tableau ou du dessin. Dans le triptyque de Hans Grundig, il change de coloration à chaque étape de l'histoire du *Reich millénaire*, équivalent plastique d'une atmosphère politique et sociale autant que signe prophétique des désastres à venir. Kurt Magritz dessine en 1943 *Le nuage de malheur (Die Wolke des Unheils)* [ill.257]. Personnifiés et anthropomorphisés, les nuages filent à toute allure au-dessus d'un village ou d'une ville caractérisée par ses

¹⁸⁴⁴ Victor Klemperer, *Je veux témoigner jusqu'au bout: Journal 1942-1945*, traduit de l'allemand et présenté par Ghislain Riccardi, Paris, Editions du Seuil, 2000, p.621-625.

maisons, ses immeubles et sa cathédrale toute allemande¹⁸⁴⁵. Les visages sont effrayants, les doigts crispés. De fines lignes parallèles évoquent la rapidité et le danger toujours plus pressant. Le cortège se dirige vers la gauche, comme pour mieux signifier le retour en arrière que représente pour beaucoup l'Allemagne nazie. Le ciel est depuis toujours un lieu de divination. Astrologues et devins cherchent dans l'observation du ciel à prévoir les événements terrestres. S'y exprime une peur de l'inconnu et du futur. *Pont sur l'Elbe à Blasewitz* de Hans Grundig semble tout entier une déclaration de l'artiste comme être doué du don de prophétie. La lumière est comme surnaturelle ; les enfants avancent les yeux fermés, préférant la vision à la vue. Enfin, l'arbre en forme d'éclair qui semble tout droit sorti d'un film expressionniste n'est pas sans évoquer la brontoscopie¹⁸⁴⁶, une technique de divination par la foudre.

¹⁸⁴⁵ Voir Cordula Grewe, « Religion, romantisme et dimension politique de l'image », *De l'Allemagne : de Friedrich à Beckmann*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 2013, p.168- 193.

¹⁸⁴⁶ Voir Arnaud Sibille, « Divination et prophétie : des pratiques oraculaires à leurs représentations dans la littérature française », *Questes*, n°28, 2014, p.64.

2. 2. L'art comme prophétie, l'artiste comme prophète

On l'a vu avec le paysage, avec l'iconographie du carnaval et maintenant avec les images de Rudolf Dischinger et de Volker Böhringer, les représentations allégoriques sont légion. Pour leurs commentateurs, ces images seraient une préfiguration des menaces et désastres à venir.

Pour Hildegard Vieregg, dans un paragraphe consacré aux « tableaux visionnaires », le *Grand Carnaval (Großer Karneval)* [ill.264] peint par Karl Hofer en 1928 annoncerait ainsi le national-socialisme¹⁸⁴⁷. Le rideau rouge que l'on aperçoit dans le coin supérieur droit du *Grand Carnaval*, serait « un symbole théâtral de domination »¹⁸⁴⁸. Preuve de l'importance de cet élément pour l'historienne de l'art, l'artiste a apposé sa signature dessus. Poursuivant son interprétation de l'œuvre de Hofer, Hildegard Vieregg va même jusqu'à émettre l'hypothèse que l'homme, situé à gauche du tableau, le bras levé, ferait le salut hitlérien. Il pourrait également évoquer Roland Freisler, président de la Cour de justice du peuple, surnommé le « juge sanguinaire » qui prononça de nombreuses condamnations à mort sous le régime nazi. *Les Prisonniers (Die Gefangene)* [ill.265], œuvre de 1933 évoquerait « directement » les camps de concentration¹⁸⁴⁹. L'auteur fait d'ailleurs le lien entre le tableau de Hofer et l'assassinat à Auschwitz en 1941 de l'ex-femme du peintre. Le tableau se fait prémonition. De la même manière, à propos de la première version des *Chambres noires (Die schwarzen Zimmer)* [ill.253], elle affirme qu'Hofer « met en images la dictature brune, l'Etat de non-droit, l'oppression de l'esprit, la destruction par la terreur nazie ».¹⁸⁵⁰ Rappelons que la première version a été pourtant peinte en 1928. Détruite pendant la guerre, Hofer en proposera une réplique en 1943. Enfin, *Hommes dans les ruines (Mann in Ruinen)* [ill.266] de 1937 - que l'on pourrait aussi comprendre comme *Homme en ruine* -, est décrit comme un « tableau visionnaire de la terreur des bombardements »¹⁸⁵¹. De la même manière, dans le catalogue d'une exposition de 2007, on peut lire qu'en 1937, les peintures d'Edgar Ende annoncent

¹⁸⁴⁷ Hildegard Vieregg, „Künstler und bildende Kunst im Widerstand gegen das NS-Regime“, *Resistance to National Socialism : Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte. Third Nottingham Symposium*, Munich, Iudicium, 1995, p.44.

¹⁸⁴⁸ „theatralisches Herrschaftssymbol“; *Ibid.*

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p.45.

¹⁸⁵¹ „Seher-Bild“ des Bombenterrors“ ; *Ibid.*, p.46.

l'horreur à venir¹⁸⁵² et, en parlant de Käthe Kollwitz : « Les artistes ne représentent pas seulement les attaques et l'incertitude qu'ils subissent. Ils décrivent l'approche de la catastrophe qui, avec la Deuxième Guerre mondiale et l'Holocauste, est programmée d'avance. »¹⁸⁵³

Voir l'art comme une prophétie et l'artiste comme un prophète : il y a là une idée très ancienne et tenace. Oserons-nous dire un cliché.

Dans un texte publié en 1994, Francis Haskell revient sur l'histoire de cet axiome : « la conviction, encore très répandue, que les arts visuels peuvent annoncer, comme le fait un sismographe ou un baromètre, les changements dans la vie politique, morale, religieuse et intellectuelle d'une époque. »¹⁸⁵⁴ Si ce thème remonte au Moyen-âge et même à l'Antiquité classique, Francis Haskell l'affirme en préambule, il est certain que c'est dans les années 1920 et 1930 qu'il a été le plus prégnant. À la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle - et en Allemagne en particulier où on cherchait à repousser la superficialité, le rationalisme et le matérialisme français - s'était développée l'idée que les artistes étaient doués d'un sens prophétique, un don qui les distinguait du commun des mortels. Le poème que Schiller consacrait en 1789 aux *Artistes* fut en ceci particulièrement éclairant. L'art ouvrait la voie à la connaissance - l'artiste pressentait les choses avant que le scientifique ne les nomme - mais aussi à la moralité, une qualité, comme nous n'avons cessé de le voir, dont sont régulièrement parés les artistes dont nous discutons les œuvres comme les discours. L'artiste chanté par Schiller est beau, noble et viril ; il fait preuve de mansuétude et de gravité. Sa grandeur morale - évoquée dès le début du deuxième paragraphe - le situe au-dessus de la barbarie. Êtres purs, les artistes sont les gardiens de la dignité de l'homme. « De telles affirmations sur la supériorité de l'art dans le domaine de l'intuition, écrit Francis Haskell, devinrent partie intégrante de la pensée esthétique allemande et se répandirent rapidement à travers toute l'Europe. » Ainsi en France avait germé l'idée que Jacques-Louis David avait représenté la Révolution avant même que celle-ci n'éclatât, le *Serment des Horaces* préfigurant le Serment du Jeu de

¹⁸⁵² *1937: Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008, p.62.

¹⁸⁵³ „Die Künstler stellen nicht nur die Angriffe und Ungewissheiten dar, denen sie ausgesetzt sind. Sie schildern das Nahen der Katastrophe, die mit dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust vorprogrammiert ist.“ ; Jutta Hülsewig-Johnen, "Das böse Erwachen", *1937: Perfektion und Zerstörung*, cat. expo., Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008, p.55.

¹⁸⁵⁴ Francis Haskell, « L'art comme prophétie », *L'art de la recherche : Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, p.152. Sauf mention contraire, les informations et les citations que nous utilisons ici sont tirées de cet article. *Ibid*, p.149-168.

Paume. De plus en plus s'enracinait l'image d'un artiste prophète, une formule qui avait déjà une longue tradition derrière elle. « La sacralisation du champ esthétique », avait écrit plus tôt Philippe Junod, « (...) est un fait général dès l'aube du XIXe siècle. Le culte de l'art débouche sur le culte de l'artiste, encensé comme Dieu sur terre, saint, héros ou prophète, par le jeu d'une série de pratiques, de formes et de rituels typiquement religieux. »¹⁸⁵⁵ Pour Francis Haskell, il faut voir dans les discussions autour des tableaux de David l'origine de la conviction qu'un changement stylistique annonce un changement social ou politique. « Il est certain, en tous cas, écrit-il, que les tableaux peints par David entre 1785 et 1789 ont été plus que n'importe quelle œuvre d'art, à l'origine de l'émergence dans la pensée historique de l'idée selon laquelle un changement majeur de style artistique peut annoncer - doit annoncer ? - un bouleversement dans la société en général ou même dans le monde. » Et Lea Grundig de reprendre cette idée en 1978 lorsqu'elle affirme que « dans l'œuvre de Hans Grundig, il y a une concordance, rare dans l'histoire de l'art, des transformations de son mode d'expression artistique avec les changements de la société. »¹⁸⁵⁶ C'est après la Première Guerre mondiale que la conviction de la dimension prophétique de l'art devient véritablement populaire. Il semble à beaucoup que la guerre, comme la Réforme et la Révolution française, a été annoncée par les artistes bien avant qu'elle ne soit survenue. Il faut dire aussi - on le sait bien - que de nombreux artistes ont, avant la Première Guerre mondiale, développé cette idée messianique de l'art, les Expressionnistes en particulier. En 1921, Max J. Friedländer, directeur du cabinet des estampes du Kaiser Friedrich Museum, affirme dans la monographie qu'il consacre à Dürer qu'avec *L'Apocalypse*, l'artiste « avait pressenti l'orage qui couvait et qui devait éclater avec le bouleversement spirituel de la Réforme »¹⁸⁵⁷. En Allemagne en particulier, ces interprétations se généralisent, préparant un terreau fertile pour interpréter les œuvres des années 1930 à la lueur de la Seconde Guerre mondiale et plus largement de la dictature hitlérienne. En 1932, le collectionneur anglais Michael Sadler prononce une conférence où il

¹⁸⁵⁵ Philippe Junod, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ », *L'autoportrait à l'âge de la photographie*, cat. expo., Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 1985, p.63.

¹⁸⁵⁶ „Im Werk Hans Grundigs gibt es eine, in der Kunstgeschichte seltene Übereinstimmung der Veränderungen seiner künstlerischen Ausdruckweise mit den Veränderungen in der Gesellschaft.“; Lea Grundig, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978, p.44.

¹⁸⁵⁷ Max Friedländer, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 1921, p.44. Cité et traduit par Francis Haskell, *op. cit.*, p.160.

est question de savoir « si de nombreux artistes n'[ont] pas pressenti, de par leur tempérament et leur sensibilité, la révolution économique et sociale. »

Les artistes eux-mêmes se sentaient des prophètes. Aussi Karl Hofer écrivait-il en 1947 à Hans Carsten Hager : « Vous êtes étonné qu'il y ait tant de pressentiments d'événements futurs dans mes tableaux. L'artiste est un sismographe spirituel qui prédit le désastre qui arrive. Cela ne se produit pas seulement dans mon œuvre. »¹⁸⁵⁸ Un an plus tôt, en France, au sortir du désastre sans précédent de la Seconde Guerre mondiale, Germain Bazin défendait, dans un petit livre intitulé *Le crépuscule des images*, l'idée que l'art exprime avec son propre médium des préoccupations communes qui flottent dans l'air. Il décrivait l'artiste « comme une sorte de mage, doué d'une seconde vue, qui dans le palimpseste d'une époque déchiffre son destin et l'explique en formes. Car l'artiste est souvent un prophète, dont la vision annonce l'âge qui va venir, plus qu'elle n'en résulte. L'œuvre d'art - du moins celle de génie - est une anticipation ou une coïncidence plutôt qu'une conséquence. »¹⁸⁵⁹ Pour le Français, la résurgence de l'Expressionnisme avait trahi les tourments de l'Allemagne. Et les portraits peints par Kokoschka prouvaient qu'il avait su percevoir « la bête de proie qui est au fond de tout Allemand ». ¹⁸⁶⁰ Ce livre était aussi l'occasion d'affirmer la culpabilité de l'Allemagne tout entière, et de pleurer la souillure irrémédiable qui avait désormais entaché l'humanité dans son ensemble¹⁸⁶¹.

Quoi qu'il en soit, en 1945 comme aujourd'hui, ce qui guide les discours c'est la croyance - la foi pourrait-on dire - en la supériorité morale, sensible et politique de l'artiste. « Premièrement, les artistes ont eu connaissance des buts des nazis et de leurs conséquences. », écrit Thomas Kellein en 2007, « Deuxièmement, ils furent extrêmement choqués de la façon dont leurs œuvres étaient perçues. Troisièmement, ils ont pressenti la guerre aussi bien que les meurtres de masse. Quatrièmement, ils ont clairement esquissé la voie qui allait être suivie jusqu'au bout par les nazis, héroïques, armés d'une

¹⁸⁵⁸ „Sie wundern sich, daß sich so viele Vorahnungen künftiger Ereignisse in meinen Bildern zeigen. Der Künstler ist ein geistiger Seismograph, der das kommende Unheil voraussagt. Das geschieht nicht nur in meinem Werk.“; Elisabeth Furler, *Karl Hofer : Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag 1978, p.96.

¹⁸⁵⁹ Germain Bazin, *Le crépuscule des images*, Paris-Genève, Slatkine, 1979, p.12.

¹⁸⁶⁰ *Ibid.* p.31.

¹⁸⁶¹ *Ibid.*, p.42.

volonté de fer et à tout point de vue résolu : la chute inéluctable de tous dans la mort. »¹⁸⁶²

2. 3. Les aléas d'un genre

Faut-il encore le redire ? Comme toute chose produite ou pensée dans l'Allemagne nazie, l'allégorie est menacée d'amalgame avec les émanations de l'art nazi. Elle faisait bien sûr partie des thèmes iconographiques sous lesquels étaient rassemblées les œuvres dans les Grandes Expositions de l'Art allemand et fut en effet souvent utilisée par les nazis pour mieux masquer la vérité, ainsi que l'a déjà rappelé Berthold Hinz¹⁸⁶³. La peinture officielle qui ne faisait que détourner la peinture religieuse se mua même sous l'impulsion des nouveaux maîtres en une « allégorisation perpétuelle »¹⁸⁶⁴. Dans chaque paysage, animal, fermier, le spectateur ne devait plus voir la représentation mimétique d'une montagne, d'une vache ou d'un travailleur, mais un hymne à la patrie et au sol allemand, la biologie et la race. Celui-ci y était invité par un format toujours plus monumental et des titres pompeux qui contrastent aujourd'hui comme hier ridiculement avec la trivialité de la représentation. Car, comme le formule Philippe Sers, « La racine profonde de l'art nazi est magique. C'est la croyance du primitif en une capacité spécifique de l'image à agir sur la réalité. »¹⁸⁶⁵ « Le dire totalitaire est un dire mensonger par nature. »¹⁸⁶⁶, résume-t-il.

Il reste que l'allégorie est facilement manipulable et parfois trop imprécise. L'utilisation de l'allégorie pour décrire un phénomène politique et historique pourrait conduire à une mythification de l'événement et de cette façon le neutraliser. C'est l'écueil que pointe Ralf Schnell qui étudie la littérature de l'émigration intérieure : un brouillage des frontières entre histoire et mythe.

¹⁸⁶² „Die Künstler haben von den Zielen der Nationalsozialisten und deren Konsequenzen erstens gewusst. Sie waren zweitens, wie die Werke erkennen lassen, äußerst schockiert. Sie haben drittens sowohl den Krieg als auch die massenhaften Ermordungen von Zivilisten vorhergesehen. Sie haben viertens sogar den Weg, der von den Nazis heroisch, eisern und in jeder Hinsicht konsequent beschritten werden sollte, klar skizziert : Es geht um den unausweichlichen Gang aller in den Tod.“, Thomas Kellein, *op. cit.*, 2007, p.24-25.

¹⁸⁶³ Berthold Hinz, « Malerei der deutschen Faschismus », *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, cat. expo., Francfort-am-Main, Frankfurter Kunstverein, Hambourg, Kunstverein, Berlin, Haus am Waldsee, 1974-75, p.127.

¹⁸⁶⁴ *Ibid*, p.126.

¹⁸⁶⁵ Philippe Sers, *Totalitarisme et avant-gardes*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.26.

¹⁸⁶⁶ *Ibid*.

L'actualité du Troisième Reich n'aurait-elle pas été neutralisée dans une sorte de supra-historicité ? ¹⁸⁶⁷ Nombreuses sont également les allégories ou métaphores du danger qui mettent en scène une menace indéterminée qui plane sur un monde et des individus eux aussi à l'identité flottante. Des images, par ailleurs, peuvent être interprétées à leur profit par ceux-là mêmes que l'on souhaite combattre. Nous l'avons vu avec les gravures d'Andreas Paul Weber. Ces œuvres "codées" - véritables ou supposées - sont forcément ambiguës. Et le contexte politique hors-normes les expose plus que toutes autres au danger de la surinterprétation. Parlant de la littérature, Charles W. Hoffmann confesse « il est tout à fait possible que les lignes considérées par leur auteur comme rien de plus qu'une simple poésie aient été comprises par le lecteur comme des poèmes d'opposition. » ¹⁸⁶⁸ Pour autant, il est certain qu'ainsi que le formule Ian Kershaw : « On ne peut comprendre les multiples formes d'opposition (...) qu'en les mettant en rapport avec les exigences d'un régime qui revendiquait un "contrôle total" sur l'opinion et les manifestations extérieures de ralliement, donnant ainsi naissance à des comportements non conformistes et oppositionnels qui, dans d'autres systèmes autoritaires, ne seraient pas politisés et donc transformés en contestation politique. » ¹⁸⁶⁹

Siegfried Lenz dans *La leçon d'allemand* met en scène l'absurdité tout autant que l'impossibilité à saisir cette soi-disant « écriture entre les lignes ». Le critique d'art Maltzahn rend visite à Max Ludwig Nansen - le double littéraire d'Emil Nolde. Il a écrit que celui-ci était le « pamphlétaire de la dégénérescence » et peignait des diables. Il s'étonne qu'on ne l'ait pas compris. « La phrase exacte était : "On est entouré de diables peints". On est entouré - n'est-ce pas suffisamment clair ? Dans son esprit on était effectivement entouré de diables - les diables de la politique - et ces diables, le peintre les avait représentés à sa façon. Quant à lui, il avait voulu faire allusion, d'une façon dissimulée, par une formule discrètement équivoque, aux rapports entre le monde réel et le monde pictural. Aujourd'hui encore, il était étonné que ce détail eût été si mal compris. » ¹⁸⁷⁰

¹⁸⁶⁷ Ralf Schnell, *op. cit.*, 1984, p.22.

¹⁸⁶⁸ "It is quite possible that lines intended by the author as nothing more than a simple lyric might be accepted by reader as an oppositional poems."; cité par Reinhold Grimm, *op. cit.*, p.63.

¹⁸⁶⁹ Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), 1997, p.81.

¹⁸⁷⁰ Siegfried Lenz, *La Leçon d'allemand*, Paris, Robert Laffont, 1971, p.332. (Traduit de l'allemand par Bernard Kreiss)

Si voir dans toute œuvre réalisée dans l'Allemagne nazie par un artiste non-aligné un discours sur le politique nous semble être une illusion ou une erreur, on ne saurait néanmoins que suivre le sociologue Howard Becker lorsqu'il affirme que « du fait même que l'Etat a la possibilité d'intervenir à tout moment, toutes les œuvres d'art ont une dimension politique »¹⁸⁷¹. Si cela est vrai pour toutes les œuvres exposées après être passées au crible d'une censure qui les a jugées conformes, c'est également vrai pour celles qui ne le sont pas mais qui, en régime autoritaire, risque à tout moment d'être de la même façon évaluées positivement ou négativement, lors de perquisitions par exemple. Plus largement, il faut tenir compte de l'autocensure qui, sensible même dans les rêves ainsi que Charlotte Beradt l'a montré¹⁸⁷², l'est à fortiori dans la création artistique qui pour une bonne part est une activité consciente. Ainsi, le fait d'avoir été conçue de façon politique ou de développer un discours explicitement politique n'est pas une condition nécessaire pour qu'une œuvre soit considérée comme politique.

Mais finalement, savoir ce qu'une œuvre contient ou non d'allégorique, excepté lorsque les indices sont nombreux ou que le peintre lui-même a fait une déclaration en ce sens, est relativement invérifiable. Sans doute le désir de la découvrir partout est-il le symptôme d'un refus de l'insignifiance de l'art au moment où tout, lui y compris, est asservi. Le refus qu'une œuvre d'art puisse ne rien dire sur un climat politique et social insupportable se fonde sur l'idée que l'art est le lieu entre tous de la liberté et de la vérité. « Quels temps / que ceux où parler des arbres est presque un crime / Parce que c'est faire le silence sur tant de forfaits ! »¹⁸⁷³ écrit Bertolt Brecht en 1939. Dans la volonté persistante de traquer l'allégorie ou la métaphore dans ces œuvres, on découvre surtout la farouche conviction qu'une œuvre d'art est porteuse d'un sens, et avant tout, d'un sens moral.

③ Hors de l'histoire : l'art, un monde à part ?

On l'a vu, de l'administration militaire soviétique en 1945 aux historiens de

¹⁸⁷¹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, p.201.

¹⁸⁷² Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^{ème} Reich*, Paris, Payot, 2002.

¹⁸⁷³ Bertolt Brecht, *Poèmes*, traduit de l'allemand par E. Guillevic, Paris, L'Arche, 1966, t.4, p.137.

l'art allemands aujourd'hui, tous parlent de l'art comme d'un monde à part, affranchi des règles ordinaires, et confèrent à l'œuvre d'art un statut d'exception¹⁸⁷⁴. Il y a là une antienne bien connue, un jeu de croyances qui s'est instauré dans le monde des connaisseurs et des artistes, et qui fonde un discours commun. Nous n'y reviendrons pas ; Pierre Bourdieu, et d'autres sociologues à sa suite, l'ont abondamment démontré. Il n'empêche, le discours perdure.

Si l'art est un monde à part, son histoire se doit de l'être également. « Que l'art soit autonome, cela veut dire qu'il a une histoire à part, une histoire indépendante de l'histoire politique, économique, religieuse, etc., une histoire construite par une chaîne d'objets artistiques qui s'ordonnent selon des critères internes. »¹⁸⁷⁵, explique Patricia Esquivel. La lecture des pages du livre consacré à Arno Breker en 2010 est en cela édifiante. B. John Zavrel, directeur du Musée américain d'art européen, l'annonce dans sa préface : « La seule chose qui doit nous interpeller c'est l'œuvre ! »¹⁸⁷⁶. Celle-ci doit être regardée en-dehors de toute considération politique et morale : seul compte le critère esthétique, lequel est à l'en croire une aptitude innée pour la majorité d'entre nous. « L'attitude positive qui consiste à apprécier la beauté et l'harmonie se développant dès l'enfance pour la majorité des humains quel que soit leur milieu culturel, les alliés d'Arno Breker et amateurs de son art resteront des hommes qui sauront considérer son esthétique. », écrit B. John Zavrel, « Qui aime la beauté et cherche continuellement à faire le bien participe en fin de compte au miracle perpétuel de la création. » B. John Zavrel termine par un portrait moral d'Arno Breker, comme si cela pouvait évacuer toute discussion. Il peut d'autant plus en parler qu'il l'a personnellement rencontré : « Ayant été son contemporain, je peux parler de rencontres avec le maître : Arno Breker était un homme sympathique, intelligent et plein de tact, au charme francophile. Il suscitait la controverse, la jalousie et la cupidité. Il était à la fois tolérant et faisait preuve de recul, imperturbable dans sa quête pour l'art. »

Derrière le discours de ce directeur de musée - qui est également Grand

¹⁸⁷⁴ Pierre Bourdieu, « Avant-propos », *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p.11.

¹⁸⁷⁵ Patricia Esquivel, *L'autonomie de l'art en question : L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.190.

¹⁸⁷⁶ Ronald Hirlé, Joe F. Bodenstein (en collaboration avec The Museum of European Art, Museum Europäische Kunst, Germany, Deutschland, *Arno Breker: sculpteur, dessinateur, architecte*, traduction et adaptation Sandrine Woelffel, Editions Hirlé, 2010.

maître de l'Ordre d'Alexandre pour le Mérite des arts et des sciences, une société auparavant secrète, apolitique et pour laquelle l'esthétique doit être placée au centre de tout débat -, on découvre l'empreinte de Schiller. Pour celui-ci, leur seule activité conférerait aux artistes innocence, pureté et toute-puissance. Ils se suffiraient de toute façon à eux-mêmes et édicteraient leurs propres lois.¹⁸⁷⁷ Certes, depuis Schiller, de nombreux penseurs ont formulé leur propre théorie de l'art. Il n'en demeure pas moins que la définition schillérienne de l'art apparaît en sous-texte de nombre d'écrits sur l'art jusqu'à aujourd'hui. « Cette conception si typique du romantisme et de son goût pour l'héroïsme », écrit Thomas McEvelley, « est devenue et reste aujourd'hui encore fondamentale dans la vision de l'histoire de l'art, ainsi que dans l'attitude adoptée par maints artistes modernistes envers leurs propres œuvres. »¹⁸⁷⁸ L'art flotterait au-dessus du contexte social, en une quasi-communion avec l'au-delà.

C'est en effet en Allemagne qu'est née et s'est développée cette idée que l'art n'appartient pas à l'Histoire, mais plutôt la devance. Pour Karl Schnaase, un disciple de Hegel, les artistes - et non les chefs-d'État - seraient les seuls êtres capables de guider l'Histoire vers son accomplissement. L'évolution de l'art tendrait vers un seul but : le grand projet de l'histoire qui consisterait en la synthèse de la nature et de l'esprit. La mission de l'art : guider l'humanité en ce sens. Le contexte de création d'une œuvre serait alors sans signification pour la réception de celle-ci. « Si la forme artistique dépend de la religion, comment pouvons-nous, nous Chrétiens (...) accepter les formes païennes antiques ? »¹⁸⁷⁹, demandait Karl Schnaase. Nous l'avons vu, il semble que cette idée développée en 1834 par Karl Schnaase ne cesse encore aujourd'hui d'imprégner les discours.

Pourtant, l'interactionnisme symbolique, en sociologie, a mis en évidence que l'œuvre d'art dépendait d'une chaîne de relations. L'art ne pouvait être une activité faite par un homme seul coupé du monde. Penser cela était une gageure. Quand bien même, dans le cas qui nous intéresse, nous parlons d'œuvres réalisées dans la clandestinité, nous l'avons vu avec le cas de Hans Grundig, il y a toujours d'autres personnes qui interviennent, des amis qui

¹⁸⁷⁷ Thomas McEvelley, *Art, contenu et mécontentement : La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, traduit de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994, p.135.

¹⁸⁷⁸ *Ibid.*

¹⁸⁷⁹ Cité par Patricia Esquivel, *op. cit.*, p.192.

voient et diffusent les œuvres par exemple ¹⁸⁸⁰. Il y a toujours une collaboration. Le cas le plus emblématique est celui des artistes employés par l'usine de laques à Wuppertal¹⁸⁸¹. « L'action individuelle, sans être déterminée de part en part », résume Pierre-Michel Menger, « se déploie dans un système de contraintes avec lequel les préférences et les ressources des acteurs composent, dans les différentes situations d'action. »¹⁸⁸²

Ainsi, depuis les années 1990, d'autres disciplines que l'histoire de l'art s'intéressent à l'art, comme la sociologie par exemple¹⁸⁸³. Seulement, la conception internaliste perdure vaille que vaille. L'art serait autre chose et appartiendrait à un monde totalement affranchi du contexte politique et historique. C'est ce qui sous-tend le discours déjà cité de B. John Zavrel. L'art aurait « une histoire interne qui exclut tout déterminisme extérieur »¹⁸⁸⁴ Heinrich Wölfflin, ou Alois Riegl dans une moins mesure, ont contribué à façonner cette histoire de l'art où les formes artistiques se développent selon un processus purement endogène. Tout est donné dans et par l'œuvre. Il ne faut pas chercher ailleurs pour comprendre ce qui est à comprendre. L'œuvre parlerait d'elle-même. « Cette position anti-intentionnaliste est très séduisante », explique Jean-Marie Schaeffer, « puisqu'elle permet de libérer le regard du spectateur de toute considération extérieure qui risquerait de biaiser notre expérience directe de l'œuvre »¹⁸⁸⁵. C'est en substance ce que propose de faire l'ouvrage consacré à Arno Breker. D'ailleurs, la publication consacrée à Arno Breker en 2010 est « un ouvrage pédagogique destiné à accompagner les œuvres [de l'artiste] exposées de manière permanente ou temporaire », ainsi que cela est annoncé en ouverture du livre. On sait que le musée est particulièrement actif dans ce rôle d'autonomisation de l'art. Dès son arrivée dans le sanctuaire muséal, l'œuvre perd sa fonctionnalité et est coupée du contexte politique dans lequel elle a été créée. Le musée finalement offre une purification à l'œuvre d'Arno Breker, une rédemption en quelque sorte. C'est pour cela que l'exposition de "l'art nazi" a suscité autant de discussions. Nous n'y reviendrons pas.

¹⁸⁸⁰ Voir *supra* p.395 et suiv.

¹⁸⁸¹ Voir *supra* p.88 et suiv.

¹⁸⁸² Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, 2009, p.46.

¹⁸⁸³ L'histoire de l'art doit maintenant se faire avec l'apport d'autres sciences. En France, cela n'est pas allé sans mal. Voir l'article de Laurence Bertrand-Dorléac, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle*, n°45, janvier-mars 1995, p.99-108.

¹⁸⁸⁴ Patricia Esquivel, *op. cit.*, p.200.

¹⁸⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, « Préface » in : Alessandro Pignocchi, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012, p.9.

À l'opposé de cette vision internaliste, nous l'avons vu, une nouvelle génération de chercheurs reprend à nouveaux frais l'étude des parcours artistiques. Pour tous, il est clair que l'artiste est un homme comme les autres et c'est ainsi qu'il doit être observé. Pourtant c'est justement cela : le catalogue des faiblesses humaines des artistes que l'on pourrait reprendre à nouveaux frais. Malgré le travail tout à fait nouveau et actuel que Beate Marks-Hanßen fournit, on pourrait en effet lui reprocher qu'à force de désacraliser la figure de l'artiste - ce dont on ne saurait la blâmer -, et de regarder celui-ci comme un homme ordinaire, elle en vient à l'observer comme s'il évoluait dans un contexte lui aussi ordinaire. Pourtant, on a depuis longtemps montré - les psychologues comme les contemporains - que vivre sous un régime autoritaire conditionnait nombre de comportements¹⁸⁸⁶. Bertolt Brecht, dans *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich*, ou Hans Fallada, dans *Seul dans Berlin*, décrivent cette inquiétude permanente, cette peur d'être dénoncé pour n'avoir prononcé qu'une critique anodine de la politique de Hitler, la peur de l'espionnage, des camps de concentration, peur d'avoir vu ce que l'on n'aurait pas dû voir. Chez Brecht, les parents ont peur d'être dénoncés par leur propre enfant¹⁸⁸⁷. Charlotte Beradt a elle aussi démontré cette angoisse permanente de l'individu sous la dictature hitlérienne.¹⁸⁸⁸ Recueillant et analysant les rêves d'hommes et de femmes entre 1933 et 1939, elle révèle que le régime engendre chez le citoyen une telle crainte d'être surveillé que l'on retrouve celle-ci dans les rêves mêmes, d'ordinaire espace de liberté et d'expression des désirs refoulés. Cette domination par la peur, Wilhelm Reich l'a analysée dans son célèbre ouvrage *La psychologie de masse du fascisme*. Chez Beate Marks-Hanßen et les autres, cette désacralisation revient une fois de plus à faire de l'art un monde à part, coupé des contingences extérieures.

¹⁸⁸⁶ Voir par exemple Wilhelm Reich, *La psychologie de masse du fascisme*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot & Rivages, 2001. Fathali M. Moghaddam, *The Psychology of Dictatorship*, Washington D.C., American Psychological Association, 2013.

¹⁸⁸⁷ Bertolt Brecht, « Le mouchard », *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich* [1938], Paris, L'Arche, 1974, p.55-65.

¹⁸⁸⁸ Charlotte Beradt, *Rêver sous le III^{ème} Reich*, Paris, Payot, 2002.

CONCLUSION

« La fleur la plus exquise du siècle, l'art moderne des années vingt et trente, fut même triplement accusée : par le tribunal nazi d'abord, en tant qu'*Entartete Kunst*, « art dégénéré » ; par le tribunal communiste ensuite, en tant que « formalisme élitiste étranger au peuple » ; et enfin, par le tribunal du capitalisme triomphant, en tant qu'art ayant trempé dans les illusions révolutionnaires. »¹ Ainsi parlait Milan Kundera en 1993, résumant en quelques lignes les vicissitudes auxquelles l'art moderne - celui de Weimar au premier chef - fut exposé au cours des décennies qui suivirent l'accession de Hitler au pouvoir.

Toutefois, pour les Alliés d'abord, les artistes dits « non alignés » commencèrent par être des héros rédempteurs. En attaquant l'art labellisé moderne ou international, en l'accusant de tous les maux, en le traitant enfin comme son ennemi irréductible, le régime nazi l'avait en fait préservé et, du même allant, exonéré *a priori* l'ensemble des artistes. Rapidement ouvertes en grand nombre, les expositions de peintres autrefois diffamés étaient ainsi devenues le lieu où un peuple de coupables pouvait espérer racheter ses fautes et se guérir du grand traumatisme². Les Alliés avaient misé sur les artistes de « l'émigration intérieure », ces figures de la République de Weimar qui étaient restées en Allemagne et avaient continué à peindre et dessiner.

Certes, et ainsi que l'avons montré, les choses ne se passèrent pas exactement de la même manière dans les différentes zones d'occupation. Partout néanmoins, les artistes diffamés firent figure de héros à fêter et de martyrs à pleurer. Notre analyse des écrits de l'époque - récits, témoignages et études critiques qu'il nous a fallu organiser et hiérarchiser - s'est révélée d'autant plus nécessaire que ce point de vue exerça et exerce encore un effet déterminant sur la perception des artistes de Weimar sous le nazisme en Allemagne. Des premières années du second après-guerre, marquée par une confusion des critères éthiques et esthétiques, datent les légendes d'individus collectivement frappés d'interdictions de peindre et d'exposer, croyances qui

¹ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p.271.

² Boris Cyrulnik, *Ivres paradis, bonheurs héroïques*, Paris, Odile Jacob, 2016.

demeurent jusqu'à aujourd'hui dans bon nombre de catalogues et monographies, côtoyant parfois des listes d'expositions organisées entre 1933 et 1945 qui laissent le lecteur perplexe. Lieu commun chez les politiques, mais aussi les historiens de l'art et les artistes eux-mêmes à l'époque de la dénazification, c'est cette confusion qui, aujourd'hui encore, permet de résoudre des cas problématiques, ou d'évacuer la question des compromissions³.

Ainsi qu'en témoigne notre plan, la remise en cause de ce récit dont on voit bien à quel point il relève d'une conception de l'art comme « salut, compensation, réserve de subjectivité et d'humanité »⁴, s'est déroulée en plusieurs étapes, étroitement liées à l'histoire sociale et politique des deux Allemagnes puis de l'Allemagne réunifiée.

En 1949, la création de deux Etats distincts, la RFA et la RDA, ne remet pas en cause les discours héroïques. Toutefois, elle coïncide, sur fond de guerre froide, avec des redéfinitions concurrentes de *l'art véritable*, dont une des conséquences est la mise à l'écart d'artistes et d'œuvres qui, hier encore, focalisaient toute l'attention. A l'Est, c'est le point de vue idéologique qui domine. Il est aussi étroitement lié à une forme hégémonique de réalisme. Fêtés et récompensés comme autant de héros de l'antifascisme, les artistes qui s'étaient de près ou de loin engagés en faveur du communisme lors de la République de Weimar, assistent dans le même temps à une mise à l'écart progressive de leurs œuvres. Si l'homme gagne la reconnaissance, l'artiste devient de plus en plus indésirable.

Par contraste, on assiste à l'Ouest à une dévalorisation radicale du politique dans l'art. Ainsi, ce sont essentiellement l'art abstrait et l'expressionnisme qui ont droit de cité. Soutenu activement par les Etats-Unis, l'art abstrait incarne l'expression idéale. Dans un pays qui ne demande qu'à oublier et à reprendre sa place dans le concert des nations, toute image faisant explicitement référence au passé est ignorée. Ainsi, si les expressionnistes et les abstraits y trouvent leur compte, les artistes néo-objectifs et véristes de Weimar sont peu à peu écartés et même, accusés d'accointance avec le

³ Voir par exemple Gabrielle Dufour-Kowalska, *Emil Nolde : l'Expressionnisme devant Dieu*, Paris, Klincksieck, 2007.

⁴ Pierre Gaudibert, *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*, Casterman (troisième édition revue et augmentée), 1977, p. 39.

Réalisme socialiste. Rapidement, c'est tout l'art figuratif qui fait l'objet du soupçon.

Dans les deux cas, et bien qu'ils soient toujours honorés comme autant de héros de la résistance et à l'Est en particulier comme des modèles d'antifascisme, les artistes néo-objectifs et véristes de Weimar sont exclus du jeu. Mieux, vectrices de contenus inaptés en RDA, et critiquables en raison de leur forme, leurs œuvres sont, en RFA, progressivement disqualifiées. A une obligation de transmettre par son art des messages idéologiques clairs et optimistes, conformes au projet du jeune Etat communiste, s'oppose ainsi une conception de l'art et de l'artiste marquée au contraire par une exigence d'autonomie totale à l'égard du politique.

Si dans la période qui suit et va de 1963 à 1989, on enregistre en Allemagne de l'Est peu de changements, en Allemagne de l'Ouest s'ouvre une nouvelle ère. En même temps que l'on parle désormais de *Vergangenheitsbewältigung* (maîtrise du passé), une autre histoire de « l'art dégénéré » se fait jour, qui tend à prendre ses distances avec l'hagiographie, au profit de la recherche scientifique. Les mouvements internationaux de contestation et la repolitisation croissante de l'art sont également sensibles en RFA. De jeunes artistes allemands, nés le plus souvent dans les dernières années du conflit, se saisissent du passé nazi. Du côté des historiens de l'art, une nouvelle génération reprend à nouveaux frais l'histoire récente de l'Allemagne. Hildegard Brenner en 1963 - année du procès des surveillants d'Auschwitz - avec son ouvrage pionnier sur *La politique artistique du national-socialisme* et, onze ans plus tard, Berthold Hinz, avec *Die Malerei im deutschen Faschismus (La peinture allemande sous le fascisme allemand)*, ruinent les représentations manichéennes de la période. Ils remettent en cause une mainmise totale du pouvoir sur les affaires artistiques, autant que l'idée même d'un *art nazi* essentiellement différent de l'*art*. De leur côté, comme en réaction à la thèse jusque-là hégémonique d'un art moderne résistant *per se*, des historiens de l'art tels Richard Hiepe ou Michael Schwarz commencent à isoler des critères qui se veulent plus objectifs, tel l'engagement effectif des auteurs, ou des contenus iconographiques plus ou moins explicites dans les œuvres. Mais ces initiatives demeurent au bout du compte marginales. Ainsi, la redécouverte contemporaine des grandes figures de l'art figuratif de Weimar se tient le plus souvent à l'écart de ces propositions et c'est en vain que l'on en chercherait la

trace dans les catalogues d'exposition et les monographies publiés au même moment.

Comme nous l'avons montré, il faudra attendre la chute du Mur pour que les chercheurs en histoire de l'art, s'étant plongés dans les archives rendues progressivement disponibles depuis les années 1970, s'intéressent aux parcours individuels. Ainsi, en 1991, la publication de la carte de membre de la Chambre de la Culture du Reich d'Otto Dix fait l'effet d'une bombe. Dans la partie réservée à la biographie de l'artiste, il est indiqué qu'il a été interdit d'exposition en 1934. Mais dans les paragraphes suivants, il est fait mention d'une exposition organisée en 1935 à Berlin⁵. Énorme, la contradiction est symptomatique de l'époque : le désir de dévoiler un passé plus ambigu qu'on ne l'avait d'abord présenté, coexiste avec une difficulté à défaire les grands récits de l'après-guerre, à accepter que la grandeur artistique puisse aller de pair avec des comportements peu glorieux. À admettre que toutes les informations soient à certains égards « vraies » en dépit de leur incohérence, et qu'enfin une idée aussi prégnante que l'interdiction d'exposer ait été une invention de l'après coup. Mais, au-delà du seul cas Otto Dix, l'idée sans doute la plus difficile à ébranler est celle du caractère indissociable de la grandeur artistique et de l'élévation morale des individus.

Jusqu'à aujourd'hui, plusieurs manières de voir l'œuvre coexistent. Face à un tableau de fleurs peint sous le nazisme, les uns défendent l'idée qu'il s'agirait d'une allégorie et que, derrière le sujet inoffensif, il y aurait un message politique crypté. Pour d'autres guidés par une conception internaliste de l'art, la même nature morte ne serait qu'un objet esthétique, détaché de tout contexte, et par là même, imperméable à l'idéologie. Pour d'autres historiens de l'art encore, seuls seront déterminants pour juger de l'œuvre la vie de l'artiste et ses déclarations.

Depuis les années 1990, l'heure est surtout aux archives. Il s'agit d'un corpus dont l'immensité ouvre un champ de recherche apparemment inépuisable, apte en tout cas à permettre l'émergence de spécialisations nouvelles. S'il faut se réjouir que le travail scientifique et historique ainsi mené rompe avec des légendes ressassées sans distance, permettant ainsi que surgissent de nouvelles interprétations - de comportements autant que

⁵ *Dix*, Stuttgart, Galerie der Stadt, Berlin, Nationalgalerie, 1991, p.23-24.

d'œuvres -, on pourra regretter que cette inflation historique puisse parfois avoir des conséquences moins opportunes.

Ainsi, l'œuvre n'est jamais seulement témoignage historique, tout entière conditionnée par son contexte d'apparition, ni objet univoque, au détriment de sa complexité et de sa polysémie, cette dernière fût-elle étrangère au propos initial de l'artiste. Pour prendre un exemple parmi d'autres, le *Combat des ours et des loups* [ill.81] de Hans Grundig, lutte entre deux principes opposés, n'est pas seulement celui de communistes contre les fascistes ainsi que l'affirmèrent les critiques de RDA.

L'iconographie, certes, engage son auteur. Mais, pour reprendre la distinction panofskienne, contenu manifeste et contenu latent sont deux niveaux différents. Au reste, une œuvre, parfois, trahit les intentions conscientes de son auteur⁶. Ainsi, *Force aveugle* [ill.243] de Schlichter, longtemps tenue pour une protestation contre le nazisme, n'est pas non plus uniquement nationaliste ainsi que d'aucuns l'écrivent aujourd'hui. Car à son corps défendant, au travers de son guerrier lui-même dévoré, l'artiste laisse affleurer d'autres significations. Enfin, ne pas parler du présent ne relève pas toujours de l'occultation délibérée et peut au contraire être une protestation. Se retirer sur « l'île de son âme » dont parlait Max Beckmann⁷ peut être résistance au poison contemporain, affirmation de sa subjectivité au milieu de l'embrigadement généralisé. Ce peut être aussi la manifestation d'une indifférence aux événements, fussent-ils les plus tragiques. Que penser de Max Beckmann qui, invité en 1938 à Londres à prononcer une conférence à l'occasion de l'exposition consacrée implicitement à l'art allemand persécuté par les nazis, ne parla que d'une quête de lui-même l'empêchant de dormir, du traitement de la lumière et de la couleur. Faut-il affirmer l'indépendance essentielle des œuvres et occulter les déclarations des artistes suggérant l'inverse ? Trancher nettement ces questions ne semble pas, au terme de notre travail, être la solution la plus satisfaisante. Ainsi que l'a montré notre compte-rendu critique des expositions organisées dans les années 1980 sur la base de points de vue concurrents, la seule prise en compte de l'iconographie, ou le seul credo de l'autonomie ont tous les deux leurs limites.

⁶ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses intentions – Essais sur les « art visuels »*, traduit de l'anglais par Marthe et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1969, p.40-41.

⁷ „auf der Insel seiner Seele“; Max Beckmann, *Die Realität der Träume in den Bildern: Aufsätze und Vorträge, aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen, 1903-1950*, Leipzig, Reclam, 1987, p.129. (Lettre de Max Beckmann à Reinhard Piper datée du 18 février 1932)

Où commencent enfin la compromission, et la résistance ? Le cas Hannah Höch, artiste somme toute peu étudiée, donne à penser. Âgée de 44 ans en 1933, elle était dûment inscrite à la Chambre de la Culture du Reich et même, assistée pécuniairement par le régime. Mais elle fut aussi insoumise, préservant pour l'avenir dont elle ne doutait pas qu'il ne serait plus nazi, les œuvres dada de ses amis artistes, lesquels ne l'avaient d'ailleurs jamais vraiment considérée comme leur égale. Face au danger nazi, puis à l'arrivée des troupes soviétiques, Hannah Höch enterra dans son jardin et cacha au fond de son puits les nombreuses archives du groupe Dada qu'elle avait conservées, construisant à sa manière un musée des catacombes invisible de toutes les manières. Vestale entretenant le feu sacré de l'avant-garde, elle fut moins traitée en artiste, qu'en femme *naturellement* vulnérable et forcément dilettante⁸, ne présentant au bout du compte aucun danger. Ici aussi, les a priori sur le genre jouèrent à plein.

En réunissant et en mettant en perspective les récits et discours concurrents et contradictoires, nous nous sommes ainsi attachée à montrer à quel point établir des critères stables est chose complexe, et de quel poids pesèrent à cet égard les conditions historiques. A l'issue de ce travail, multiplier les points de vue, sortir du manichéisme victime vs bourreau, pur vs impur, nous semble être la démarche historique la plus féconde. Ne pas disculper *a priori* les artistes, ne signifie cependant pas nécessairement les juger. De même, rendre justice aux victimes n'est pas faire justice. Milan Kundera que nous citons en ouverture écrivait aussi : « Des immatures jugent les errements de Céline sans se rendre compte que l'œuvre de Céline, grâce à ces errements, contient un savoir existentiel qui, s'ils le comprenaient, pourrait les rendre plus adultes. »⁹

Pour l'historien de l'art, la période 1933-1945 et ses suites au fondement de notre étude offre au bout du compte un cas idéal-typique, un étalon à l'aune duquel réfléchir à la fonction de l'art dans la société, à l'action qu'il y exerce comme au statut de l'artiste. Devenir mature, ce serait alors, peut-

⁸ Monika Wenke, *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch 1933-1945*, I vol., University of Cambridge, Institute of Continuing Education, mémoire sous la direction de Francis Woodman, 2010, p. 38. Consultable en ligne: <http://d-nb.info/1024851672/34>

⁹ Milan Kundera, *op. cit.*, p.273.

être, renoncer aux récits faisant de l'artiste un héros d'ordre divin ou diabolique¹⁰.

¹⁰ Voir Boris Cyrulnik, *op. cit.*, p.146.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Dictionnaires

Dictionnaire en ligne des historiens de l'art :
<https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>

Lexikon der Kunst, Leipzig, VEB. E. A. Seemann Verlag, 1987. (7 vol.)

Outils théoriques

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Coll. Tel), 1970.

BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 1988.

BOURDIEU, Pierre, *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF (coll. Que sais-je ?), 1958.

BOWNESS, Alan, *Les conditions du succès : Comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Editions Allia, 2011.

COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la Modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

DUVAL, Sophie, MARTINEZ, Marc, *La Satire (littérature française et anglaise)*, Paris, Armand Colin, 2000.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essais), 1985.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétant familial*, traduit de l'allemand par Olivier Manoni, Paris, Payot (Petite Bibliothèque Payot), 2011.

GAUDIBERT, Pierre, *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*, Casterman (troisième édition revue et augmentée), 1977.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Le Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973.

HEINICH, Nathalie, *La gloire de Van Gogh : Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

- ITTEN, Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Dessain et Tolra (édition abrégée), 1998.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie* [1936], Paris, Flammarion (coll. Champs n° 66), 1964.
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto, *La légende de l'artiste*, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Editions Allia, 2010.
- LE MEN, Ségolène, „L'œuvre d'art en devenir. *Chemins faisant... et "prés parés"* », *Item* [En ligne], mis en ligne le 21 février 2008, p.4. Disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=223401>
- LUTHER, Martin, *Luther et l'autorité temporelle*, traduction et notes par Joël Lefebvre, Paris, Aubier, 1973.
- MARCUSE, Herbert, *La Dimension esthétique (Pour une critique de l'esthétique marxiste)*, Paris, Le Seuil, 1979.
- MENGER, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Editions du Seuil et La République des Idées, 2002.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Seuil/Gallimard (coll. Hautes Etudes), 2009.
- MOULIN, Raymonde, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.
- NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir : et autres essais* [1989], traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.
- PAWLIK, Johannes, *Theorie der Farbe*, Cologne, DuMont, 1969.
- ROH, Franz, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1925.
- TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie*, traduit de l'allemand par L. Claude, D. Macher, A. de Saint-Sauveur, C. Rogowski, Paris, PUF, 1979.
- TILLIER, Bertrand, WERMESTER, Catherine (dir.), *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage Editions, 2011.
- VANDENDORPE, Christian, « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, février 1999, p.75-94.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, traduit de l'allemand par Claire et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1966.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung : Contribution à la psychologie du style*, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau et présenté par Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1986.

BIBLIOGRAPHIE SPECIALISEE

Sources primaires

Ouvrages par période

1929-1945

APPELT, F. U., „Willy Müller, Lückendorf“, *Die Kunst*, avril 1940, 41^{ème} année, vol. 81, n°7, p.161-163.

BARR Jr, Alfred H., *La Peinture moderne, qu'est-ce que c'est ?* [1943], traduit de l'américain par Christiane Thiollier, Paris, RMN, 1993.

BENJAMIN, Walter, « Sur le concept d'Histoire » [1940], *Ecrits français*, Paris, Gallimard (Coll. Folio Essais), 1991, p.425- 455.

BIE, Richard, *Deutsche Malerei der Gegenwart*, Weimar, A. Duncker, 1930.

BIHALJI-MERIN, Oto [Peter THOENE], *Modern German Art*, Harmondsworth, Penguin Books Limited, 1938.

BLOCH, Ernst, *Héritage de ce temps* [1935], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1978.

BRECHT, Bertolt Brecht, *Ecrits sur la littérature et l'art 2 : Sur le Réalisme*, traduit de l'allemand par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

BRECHT, Bertolt, « Début de la guerre », *Poèmes 5 1934-1941 - Poèmes ne figurant pas dans des recueils Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L'Arche, 1967.

CHRITOFFEL, Ulrich, *Deutsche Innerlichkeit*, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1940.

EBERLEIN, Kurt Karl, *Was ist deutsch in der deutschen Kunst?* Leipzig, Seemann, 1934.

HAGEN, Oskar, *Deutsches Sehen. Gestaltungsfragen der deutschen Kunst*, Munich, 1933.

JANTZEN, Hans, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1938.

KAUFFMANN, Fritz Alexander, *Die neue deutsche Malerei*, Berlin, Deutscher Verlag, 1941, p.39. Traduit de l'allemand en français sous le titre: *La nouvelle peinture allemande*, Bruxelles, Maison Internationale d'Édition, 1945.

LUKÁCS, Georg, *Problèmes du Réalisme* [1955], Paris, L'Arche, 1975.

- « A propos de la satire » (*Internationale Literatur*, 1932, n° 4-5)
- « Grandeur et décadence de l'expressionnisme (*Internationale Literatur*, 1934 n° 1)
- « Il y va du réalisme » (*Das Wort*, 1938, n° 6)

MANN, Thomas, *Dieser Friede*, New York, Longmans, Green and Company, 1938.

PFÖRTNER, Matthias, *Georg Schrimpf*, Berlin, Rembrandt-Verlag, 1940.

RAVE, Paul Ortwin, *Die Geschichte der Nationalgalerie Berlin*, Berlin, Nationalgalerie der Staatlichen Museen, Preußischer Kulturbesitz, s.d.

WERNER, E., *L'art dans le III^e Reich : Une tentative d'esthétique dirigée*, Paris, Centre d'études de politique étrangère, 1936.

WESTHEIM, Paul, *Kunstkritik aus dem Exil* [1933-1945], Hanau/Main, Müller & Kiepenheuer, 1985.

WILLRICH, Wolfgang, *Die Säuberung des Kunsttempels*, Munich/Berlin, 1937.

WULF, Joseph, *Die bildenden Künste im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Gütersloh, Siegbert Mohn Verlag, 1963

WULF, Joseph, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Francfort-sur-le-Main, Ullstein, 1983.

1945-1963

AMMANN, Edith, *Das graphische Werk von Alexander Kanoldt*, Karlsruhe, Schriften der Staatlichen Kunsthalle, 1963.

ARENDT, Hannah Arendt, *Le Système totalitaire : Les origines du Totalitarisme* [1951], Paris, Seuil (nouvelle édition), 2002.

BEHNE, Adolf, *Entartete Kunst*, Berlin, Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1947.

BROSZAT, Martin, *Der Nationalsozialismus: Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit*, Stuttgart, Deutsche Verlags- Anstalt, 1960.

BUCHHEIM, Lothar-Günther, *Die Künstlergemeinschaft Brücke*, Buchheim Verlag, 1956.

- CHURCHILL, Winston, *Mémoires sur la deuxième guerre mondiale. Tome VI : Triomphe et tragédie. Le rideau de fer (4 février 1945-26 juillet 1945)*, Paris, Plon, 1954.
- DOMNICK, Ottomar, *Die schöpferischen Kräfte in der abstrakten Malerei. Ein Zyklus*, Bergen, Müller & Kiepenheuer, 1947.
- FEHR, Hans, *Gespräche mit Emil Nolde im Jahre 1908*, Hamburg, Freie Akademie der Künste, 1956.
- FEHR, Hans, *Emil Nolde : ein Buch der Freundschaft*, Cologne, DuMont, 1957.
- FEHR, Hans, *Emil Nolde : ein Buch der Freundschaft*, Munich, List, 1960.
- FRAENGER, Wilhelm, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch [1947]*, Paris, Ed. Ivrea, 1993.
- GROHMANN, Will, *Zwischen den beiden Kriegen III: Bildende Kunst und Architektur*, Berlin, Suhrkamp, 1953.
- HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel, 1954.
- HAFTMANN, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel (2^{ème} édition), 1957.
- HAFTMANN, Werner, *Skizzenbuch: Zur Kultur der Gegenwart. Reden und Aufsätze*, Munich, Prestel Verlag, 1960.
- HERZOG, Thomas, *Einführung in die moderne Kunst*, Zurich, Classen, 1948.
- HIEPE, Richard, *Gewissen und Gestaltung: Deutsche Kunst im Widerstand*, Francfort-sur-le-Main, Röderberg-Verlag, 1960.
- JASPERS, Karl, *La culpabilité allemande [1946]*, traduit de l'allemand par Jeanne Hersch, préface de Pierre Vidal-Naquet, Paris, Les Editions de Minuit, 1990.
- KANTOROWICZ, Alfred, *Deutsches Tagebuch*, Munich, Kindler Verlag, 1959, vol.1.
- KLEMPERER, Victor, *LTI : La Langue du III^e Reich [1947]*, traduit de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Albin Michel (coll. Pocket), 1996.
- KUHIRT, Ulrich, „Zur Geschichte der revolutionären Kunst der zwanziger Jahre“, *Bildende Kunst*, n° 4, 1961, p.224-232.
- LEHMANN-HAUPT, Hellmut, *Art under a dictatorship*, New York, Oxford University Press, 1954.
- MANN, Golo, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1958.

PAETEL, Karl O., *Deutsche Innere Emigration: Anti-nationalsozialistische Zeugnisse aus Deutschland gesammelt und erläutert von Karl O. Paetel mit Original-Beiträgen von Carl Zuckmayer und Dorothy Thompson*, New York, Verlag Friedrich Krause, 1946.

RAVE, Paul Ortwin, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg, Verlag Gebr. Mann, 1949.

RAVE, Paul Ortwin, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, nouvelle édition établie par Uwe M. Schneede, Berlin, Argon Verlag, 1987.

ROH, Franz, *Deutsche Malerei von 1900 bis Heute*, Munich, F. Bruckmann, 1958.

ROH, Franz, „Entartete“ Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hanovre, Fackelträger-Verlag, Schmidt-Kuster GmbH, 1962.

SCHEFFLER, Karl, *Die fetten und die mageren Jahre: ein Arbeits- und Lebensbericht*, P. List, 1946.

SCHEYER, Ernst, *Die Kunstakademie Breslau und Oskar Moll*, Würzburg, Holzner, 1961.

SCHULZE VELLINGHAUSEN, Albert, *Deutsche Kunst nach Baumeister: Junger Westen. Eine Anthologie in Bildern*, Recklinghausen, A. Bongers, 1958.

THIELE, Ernst, *et al.*, *Die Situation der Bildenden Kunst in Deutschland*, Stuttgart/Köln, Verlag W. Kohlhammer, 1954.

1963-1989

Akademie der Künste der UDSSR, Institut für Theorie und Geschichte der bildenden Kunst, *Allgemeine Geschichte der Kunst. VII. Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Traduit du russe, Leipzig, VEB E. A. Seemann, 1972.

BERTONATI, Emilio, *Die Neue Sachlichkeit in Deutschland*, Munich, Schuler Verlagsgesellschaft, 1974.

BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde* [1974], traduit de l'allemand par Jean-Pierre Cometti, Paris, Questions théoriques, 2013.

FROMMHOLD, Erhard, NIEKISCH, Ernst, *Kunst im Widerstand: Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, Franfort-sur-le-Main, Röderberg Verlag, 1968.

FROMMHOLD, Erhard, *et alii*, *Wegbereiter: 25 Künstler der DDR*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1976.

FROMMHOLD, Erhard, *Otto Nagel: Zeit, Leben, Werk*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1974.

GREITHER, Aloys, *Der junge Otto Pankok - Das Frühwerk des Malers*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1977.

GROHMANN, Will, *Willi Baumeister: sa vie et son oeuvre*, traduit de l'allemand par P. I. Lebeer et F.-M. Rosset, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1966.

HAFTMANN, Werner, *Verfemte Kunst : Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus*, Cologne, DuMont, 1986.

HECKMANN, Friedrich W., *Conrad Felixmüller. Das graphische Werk : 1912-1977*, Düsseldorf, Gerhart Söhn, 1975.

HEINZ, Hellmuth, *Curt Querner*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1968.

HINZ, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution*, Munich, C. Hanser, 1974.

HINZ, Berthold (dir.), *NS-Kunst: 50 Jahre danach*, Marburg, Jonas Verlag, 1989.

HÜTT, Wolfgang, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528: Das gesamte graphische Werk. Druckgraphik*, Munich, Rogner & Bernhard, 1970.

HÜTT, Wolfgang, *Albrecht Dürer 1471 bis 1528: Das gesamte graphische Werk. Handzeichnungen*, Rogner & Bernhard, 1971.

HÜTT, Wolfgang, *Deutsche Malerei und Graphik der früh-bürgerlichen Revolution*, Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag, 1973.

HÜTT, Wolfgang, *Holt euch das Licht der Sonne. Deutsche Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts im Klassenkampf*, Berlin, Der Kinderbuchverlag, 1980.

JOACHIMIDES, Christos M., ROSENTHAL, Norman, SCHMIED, Wieland, *et alii*, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Prestel-Verlag, 1986.

KOBER, Karl Max, *Die Kunst der frühen Jahre 1945-1949*, Leipzig, E. A. Seemann, 1989.

KUHIRT, Ullrich, *Kunst der DDR 1960-1980*, Leipzig, E. A. Seemann, 1983.

Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, *Bild der Klasse: Die deutsche Arbeiterklasse in der bildenden Kunst*, Berlin (Est), Verlag Tribüne, 1968.

LANG, Lothar, *Das Bauhaus 1919-1933. Idee und Wirklichkeit*, Berlin, Zentralinstitut für Gestaltung, 1965.

MAJA-SHILLING, Sabine, *Ewald Mataré: Das freie bildhauerische Werk. Eine Einordnung in die zeitgenössische Plastik*, Cologne, Wienand, 1989.

MITSCHERLICH, Alexander et Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlagen kollektiven Verhaltens*, Munich, R. Piper & Co. Verlag, 1967. Traduit de l'allemand par Laurent Jospin : *Le Deuil impossible : les fondements du comportement collectif*, Paris, Payot, 1972.

MOMMSEN, Hans, *Beamtenum im Dritten Reich. Mit ausgewählten Quellen zur nationalsozialistischen Beamtenpolitik*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1966.

MOSSE, George L., *Les racines intellectuelles du Troisième Reich : la crise de l'idéologie allemande* [1964], traduit de l'anglais par Claire Darmon, Paris, Seuil (coll. Point Histoire), 2008.

NOLTE, Ernst, *Der Europäische Bürgerkrieg 1917-1945: Nationalsozialismus und Bolschewismus*, Francfort-sur-le-Main, Propyläen, 1987.

OHFF, Heinz, *Hannah Höch*, Berlin, Mann, 1968.

PAZITNOV, Leonid, *Das schöpferische Erbe des Bauhaus 1919-1933 (Studienreihe angewandte Kunst der Neuzeit I)*, Berlin (Est), Institut für angewandte Kunst, 1963.

PILTZ, Georg, *Deutsche Malerei*, Leipzig, Iena, Berlin, Urania-Verlag, 1964.

ROTTERS, Eberhard, *Berlin 1910-1933: Die visuellen Künste*, Berlin, Rembrandt-Kunstab, 1983.

SCHIFNER, Kurt, *Otto Pankok. Eingeleitet und mit Schriften von und über Otto Pankok versehen von Kurt Schifner*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1963.

SCHMIDT, Diether, *Manifeste, Manifeste 1905-1933. Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts. Band I*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964.

SCHMIDT, Diether, *In letzter Stunde 1933-1945: Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Band II*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1964.

SCHMIDT, Diether, *Deutsche Künstler als Wegbereiter des sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst. Von 1848 bis zur Gegenwart*, Berlin (Est), Deutscher Kulturbund, 1964.

SCHMIDT, Diether, *Bauhaus: Weimar 1919 bis 1925, Dessau 1925 bis 1932, Berlin 1932 bis 1933*, Dresde, 1966.

SCHMIDT, Diether, *Ich war, ich bin, ich werde sein: Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts.*, Berlin (Est), Henschelverlag, 1968.

SCHMIDT, Gudrun, *Bernhard Kretzschmar: Werkverzeichnis der Druckgrafik 1914-1969*, Leipzig, Galerie Arkade, 1981.

SCHMIED, Wieland, *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933*, Hanovre, Fackelträger-Verlag Schmidt-Küster GmbH, 1969.

SCHOENBERGER, Gerhard, *et alii, Künstler gegen Hitler: Verfolgung, Exil, Widerstand*, Bonn, Inter Nationes, 1984.

- SCHULZE, Rainer W., *Franz Radziwill - Der Maler*, Munich, Thiemig, 1975.
- SONTAG, Susan, *Sous le signe de saturne*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Robert Loutit, Brigitte Legars et l'auteur, Paris, Seuil, 1985.
- STAECK, Klaus, *et alii, Nazi-Kunst ins Museum?*, Göttingen, Steidl Verlag, 1988.
- STEINGRÄBER, Erich, *et alii, Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, Munich, Bruckmann, 1979.
- STORCH, Wolfgang, *Georg Schrimpf und Maria Uhden: Leben und Werk*, Berlin, Charlottenpress, 1985.
- THESING, Susanne, *Franz Lenk*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1986.
- VOGT, Paul, « Die Kunst im totalitären Staat - Kunstpolitik im Dritten Reich », *Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert*, Cologne, DuMont, 1972.
- ZIMMERMANN, Rainer, *Otto Pankok: Das Werk des Malers, Holzschneiders und Bildhauers*, Berlin (Ouest), Rembrandt, Verlag, 1972.
- ZIMMERMANN, Rainer Zimmermann, *Die Kunst der verschollenen Generation : Deutsche Malerei des Expressiven von 1925-1975*, Düsseldorf, Econ, 1980.

1990-2015

BAVAJ, Riccardo, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus: Eine Bilanz der Forschung*, Munich, R. Oldenburg Verlag, 2003.

BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* traduit de l'allemand et de l'anglais par J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, J. Chambon, 1999.

BEYME, Klaus von, *Das Zeitalter der Avantgarden : Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Munich, C. H. Beck, 2005.

BLUME, Eugen, SCHOLZ, Dieter (dir.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler 1925-1937*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 1999.

BROCK, Bazon, *et alii*, *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*, Munich, Klinkhardt und Biermann, 1990.

CLAIR, Jean Clair, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard, 1997.

GELLATELY, Robert, *The Gestapo and German Society: Enforcing Racial Policy 1933-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

HEIN, Peter Ulrich, *Die Brücke ins Geisterreich: künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992.

HIRLE, Ronald, BODENSTEIN, Joe F. (en collaboration avec The Museum of European Art, Museum Europäische Kunst, Germany, Deutschland, *Arno Breker: sculpteur, dessinateur, architecte*, traduction et adaptation Sandrine Woelffel, Editions Hirlé, 2010.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

MARKS-HANßEN, Beate, *Innere Emigration? « Verfemte » Künstlerinnen und Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Berlin, dissertation.de, 2006.

MAASS-RADZIWILL, Hans Heinrich, *Franz Radziwill im „Dritten Reich“. Der andere Widerstand*, Brême, Verlag H. M. Hauschild, 1995.

METKEN, Günter, *Rudolf Schlichter, Blinde Macht: Eine Allegorie der Zerstörung*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1990.

MICHAUD, Éric, *La fin du salut par l'image*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 1992.

MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité : L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

MOGHADDAM, Fathali M., *The Psychology of Dictatorship*, Washington D.C., American Psychological Association, 2013.

PAPENBROCK, Martin, « *Entartete Kunst, Exilkunst, Widerstandkunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945: Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 1996.

PAPENBROCK, Martin, SAURE, Gabriel (dir.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartkunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 2000.

PAPENBROCK, Martin, SAURE, Gabriele (dir.), *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2 : Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 2000.

PETERS, Olaf, *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin, Reimer, 1998.

PETROPOULOS, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1996.

REICH, Wilhelm, *La psychologie de masse du fascisme*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Kamnitzer, Paris, Payot & Rivages, 2001.

SERS, Philippe, *Totalitarisme et avant-gardes*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

STEINWEIS, Alan E., *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 1993.

VAN DYKE, James A., *Franz Radziwill and the Contradictions of German Art History, 1919-1945*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011.

Articles par période

1929-1945

Die Kunstammer, 1935-36 (publication de la Chambre des Beaux-arts du Reich)

BAUM, Julius, [B-m], „Deutsche romantische Malerei der Gegenwart. Zur Ausstellung im Ulmer Museum“, *Die Kunst*, 1932-33, vol. 67, 34ème année, n° 1, octobre 1932, p.46.

BIHALJI-MERIN, Oto [Peter THOENE], « Bemerkungen über die deutsche Malerei der Gegenwart. Zu den Ausstellungen von Otto Dix und Max Beckmann », *Das Werk*, n° 25, 1938, p.346-347.

BLOCH, Ernst, „Nobelpreis und Ausbürgerung“, *Die Neue Weltbühne*, 32ème année, n° 50, 10.12.1936, p.1571-1576.

Coll., « Enquête », *Cahiers d'art*, 1939, n° 1-4, p.65-73.

D., „Der müde Agitator - Hitler in der Magdeburger Stadthalle - Der Glaube an "die Vorsehung"“, *Berliner Tageblatt*, 27 octobre 1932.

DEXEL, Walter, „Prunkgerät - Gebrauchsgerät“, *Kunst und Volk. Zeitschrift der NS-Kulturgemeinde*, 4ème année, n° 4, avril 1936.

FALKE, Konrad, « Hakenkreuzigung der Kunst », *MuW*, 1ère année, n° 2, nov.-déc. 1937, p.310-318.

GRAVENKAMP, Curt, „Die deutsche Neuromantik in der Malerei der Gegenwart“, *Die Kunst*, vol. 65, 33ème année, n° 1, octobre 1931, p.189-198.

GREENBERG, Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch » [1939], *Art et culture*, Paris, Macula, 1998, p.9-28.

GROHMANN, Will, « L'art contemporain en Allemagne », *Cahiers d'Art*, n° 1-2, 1938, p.5-28.

JEWELL, Edward Alden, "Modern Art Work of Germans Shown. Representative Paintings and Sculpture, Expelled by Nazis, at the Buchholz Gallery", *The New York Times*, 5 avril 1940, p.19.

MICHEL, Wilhelm, „Das Stilleben“, *Deutsche Kunst und Dekoration*, n° 68, 1931, p.115.

OTTWALT, Ernst, "Literarische Beihilfe zum Mord" [juin 1934], *Schriften*, Berlin, Verlag europäische Ideen, 1976, p.79-83.

ROTH, Joseph, „Dichter im Dritten Reich“, *Das Neue Tage-Buch*, 1ère année, n° 1, 01.07.1933.

WESTHEIM, Paul, « Der deutsche Künstler in Deutschland », *Das Kunstblatt*, sept. 1932, p.69-71.

WÜSTENS, Johannes, „Guernica von Pablo Picasso“, *Das Wort. Literarische Monatsschrift*, n° 2, février 1938, p.157.

ZERVOS, Christian, « Réflexions sur la tentative d'esthétique dirigée du III^e Reich », *Cahiers d'art*, n° 1-3, 1937, p.51-61.

1945-1963

Aussaat, 1947-48

Bildende Kunst , 1947-1991

Anonyme, „Dresdner Bilanz - Betrachtungen zur ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung“, *Prisma*, 1^{ère} année, 1946, n°2, p.33.

Anonyme, « Kleines Lexikon abstrakter Malerei », *Das Kunstwerk*, n°8-9, 1946-47, p.53-60.

Anonyme, « Die Überlebenden », *Das Kunstwerk*, n°1, 1946-1947, p.39.

Anonyme, « 33 Heilwigstrasse », *Picture Post*, vol. 38, N°6, 7 février 1948, p.20-21.
Anonyme, „Trophäen-Kommissionen und Grotewohl jr.“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26 juillet 1951, p.4.

ARENDE, Hannah, « La culpabilité organisée » [1944], traduit de l'allemand par Anne-Sophie Astrup, Claude Habib et Claude Lutz, in *Penser l'évènement*, Paris, Belin, 1989, p.21-34.

BALZER, Wolfgang, « Die Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Dresden 1946“, *Zeitschrift für Kunst*, 1^{ère} année, 1947, n°1, p.56-65.

BAZIN, Germain, « L'Ecole de Paris à New York », *L'Amour de l'art*, n°2, juillet 1945, p.27.

BECHER, Johannes, „Deutsches Bekenntnis“, *Aufbau*, 1^{er} septembre 1945, p.6.

BEHNE, Adolf, « Entartete Kunst », *Schriften zur Kunst*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1998, p.179-220.

BEIER-RED, Alfred, „Von der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands zum Bund Revolutionärer Künstler“, *Bildende Kunst*, n°2, 1959, p.121-124.

B. J., „2. Deutsche Kunstausstellung Dresden 1949“, *Die Weltkunst*, n°18, 1949, p.7.

BRECHT, Bertolt, “Notizen zur Barlach-Ausstellung“, *Sinn und Form*, 1952, n°1, p.182-187.

BRUSE, Hermann, „Formalismus - Feind der Kunst!“, *Bildende Kunst*, 1953, n°2, p.58.

CADEN, Gert, “Die Gegenwartsaufgabe der Malerei“, *Aufbau*, n°12, 1946, p.1272.

CRAMER, Heinz von, „Kunstwerk und Betrachter in unserer Zeit“, *Aufbau*, n°12, 1947, p.403.

D., „Zur Lage des Deutschen Kunstmarktes“, *Die Weltkunst*, N°1, 1949, p.3.

DYMSCHITZ, Alexander, „Krieg und Kunst“, *Tägliche Rundschau*, 1^{er} août 1945.

DYMSCHITZ, Alexander, „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei“, *Tägliche Rundschau*, 19-24 novembre 1948.

GILLE-DELAFFON, S., „Rapport sur la reconstruction des musées d'art“, *Museum*, vol. II, n°2, 1949, p.68-76.

GRIEBITSCH, Herbert, „Wo steht die bildende Kunst?“, *Aussaat*, 1946-47, n°1, p.49

GROHMANN, Will, «Theodor Werner », *Cahiers d'art*, 24^{ème} année, 1949, p.149-158.

GRUNDIG, Hans, „Sinn und Ziel der künstlerischen Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Dresden“, *Zeitschrift für Kunst*, n°3, 1947, p.68-69.

HEYMANN, Stefan, „Die historische Stellung des Expressionismus“, *Geraer Kulturspiegel*, 1^{ère} année, 1946-1947, n°5, p.48-52.

HÖFFER, Paul, „Der Künstler im Zeitgeschehen“, *Aufbau*, n°9, 1946, p.941-943.

HOLTZHAUER, Helmut, „Die III. Deutsche Kunstausstellung in Dresden“, *Bildende Kunst*, n°1, 1953, p.30.

HÜTT, Wolfgang, „Der kritische Realismus in Deutschland“, *Bildende Kunst*, n°1, 1957, p.9-13.

KEISCH, Claude, „Bildnis Gestern-Und Heute?“, *Bildende Kunst*, n°4, 1963, p.181-186.

KOGON, Euge, „Beinahe mit dem Rücken Zur Wand“, *Frankfurter Hefte*, n°9, 1954, p.641.

KUHIRT, Ulrich, „Zur Geschichte der revolutionären Kunst der zwanziger Jahre“, *Bildende Kunst*, n°4, 1961, p.232.

LEHMANN-HAUPT, Hellmut, „German Museums at the Crossroads“, *College Art Journal*, vol. II, n°2, hiver 1947-48, p.121-126.

LÜDECKE, Heinz, „Der mißverstandene Realismus“, *Tägliche Rundschau*, 15 décembre 1948, p.II.

LÜDECKE, H., « Die Tragödie des Expressionismus. Notizen zu seiner Soziologie“, *Bildende Kunst*, n°4, 1949, p.109.

MAGRITZ, Kurt, „Trümmer weg! Baut auf! Kritik eines Wandbildes“, *Tägliche Rundschau*, 6 avril 1949.

MAGRITZ, Kurt, « Ein merkwürdiges Vorwort“, *Tägliche Rundschau*, 29 décembre 1951, p.4.

MANN, Thomas, « Pourquoi je ne rentre pas en Allemagne », *Etre écrivain allemand à notre époque*, traduit de l'allemand par Denise Daun, Paris, Gallimard, 1996, p.315-325.

NAGEL, Otto, „Die bildenden Künstler in der heutigen Zeit“, *Tägliche Rundschau*, 5 mars 1948.

NAGEL, Otto, „Die Kunst - eine Waffe des Volkes. Ein Beitrag zur freien Diskussion über bildende Kunst“, *Tägliche Rundschau*, n° 38, 7^{ème} année, 14 février 1951, p.4.

ORLOW, N. Orlow, „Wege und Irrwege der modernen Kunst“, *Tägliche Rundschau*, n° 17 et 18, 7^{ème} année, 20 et 21 janvier 1951, p.4.

P., « Die Lage des Kunsthandels in Berlin seit 1945 », *Die Weltkunst*, N°7, 1949, p.8.

REINDL, „Moderne Kunst in Konstanz“, *Das Kunstwerk*, n°2, 1946-47, p.32-33.

POMMERANZ-LIEDTKE, Gerhard, „Deutsche Grafik: Zur Ausstellung „Der grafische Zyklus - Von Max Klinger bis zur Gegenwart“ in der Deutschen Akademie der Künste“, *Bildende Kunst*, n° 4, 1956, p.215-217.

ROH, Franz, « l'art allemand au vingtième siècle », *Documents : revue mensuelle des questions allemandes*, numéro spécial « L'art allemand contemporain », 1951, p.7.

ROH, Franz, „Rückblick auf den magischen Realismus“, *Magischer Realismus und verwandtes*, numéro spécial de *Das Kunstwerk*, 1952, p.7-9.

SCHAPIRO, Meyer, « La peinture abstraite aujourd'hui » [1957], *L'art abstrait*, traduit de l'anglais par P. Falguières et J.M. Luccioni, Paris, Editions Carré, 1996, p.57-80.

SCHRÖDER, Rudolf, « Le destin de l'art moderne sous le Troisième Reich », *Documents : revue mensuelle des questions allemandes*, numéro spécial « L'art allemand contemporain », 1951, p.40.

SCHUMANN, Wolfgang, « Impressionismus, Expressionismus und die Gegenwart », *Aufbau*, n° 1, 1947, p.48-54.

SENG, « Malerei und Plastik im Zeughaus », *Tägliche Rundschau*, 2 juin 1946, p.3.

SONTAG, Susan, « L'artiste victime exemplaire », *L'œuvre parle* [1966], traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Guy Durand, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 71-86.

TRINKS, Karl, « Die Spannung zwischen Volk und Kunst », *Aufbau*, n° 7, 1947, p.8.

UHLITZSCH, Joachim, « Die Situation der bildenden Künste in Dresden », *Tägliche Rundschau*, 14 mars 1951, p.4.

VERMEIL, Edmond, « Les Alliés et la rééducation des Allemands », *Politique étrangère*, volume 12, n° 6, 1947, p.599-622.

ZAHN, Leopold, « 3x abstrakte Kunst », *Das Kunstwerk*, n° 3, 1946-1947, p.27.

ZAHN, Leopold, « Abkehr von der Natur », *Das Kunstwerk*, n° 7, 1946-1947, p.6.

ZAHN, Leopold, "Der abstrakten Malerei gewidmet", *Das Kunstwerk*, 1948, n° 5-6, p.57.

ZAHN, Leopold, „Ist es schon wieder soweit?“, *Das Kunstwerk*, n° 5, 1952, p.1-2.

1963-1989

BROSZAT, Martin, « Plädoyer für eine Historisierung des Nationalsozialismus », *Merkur*, n° 5, mai 1985, p.373-385.

BROSZAT, Martin, „Zur Sozialgeschichte des deutschen Widerstands“, *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, n° 3, 1986, p.293-309.

CASTELNUOVO, Enrico, « L'histoire sociale de l'art [Un bilan provisoire] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.2, n° 6, déc. 1976, p.63-75.

FEIST, Günter, « Wir müssen es uns schwerer machen », *Bildende Kunst*, 1963, n° 12, p.619-625.

FEIST, Peter H., « Muss unsere Kunst intelligenzintensiv sein? », *Bildende Kunst*, n° 8, 1966, p.434-435.

FRANÇOIS, Etienne, « L'Allemagne fédérale se penche sur son passé », *Vingtième siècle*, n° 7, juillet-septembre 1985, p.151-164.

GÄRTNER, Hannelore, « Bekenntnis und Widerstand: Gedanken zur Problematik "Antifaschistische Kunst" », *Bildende Kunst*, 1965, n° 5, p.234-239.

HADJINICOLAOU, Nicos, « Sur le marxisme vulgaire », *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, François Maspero, 1973, p.77-88.

HERMLIN, Stephan, *Neue Deutsche Literatur*, 1965, n° 3, p.104-109.

HOFFMANN-CURTIUS, Kathrin, « "Zwischen Widerstand und Anpassung - Kunst in Deutschland 1933-1945": Besprechung der Ausstellung der Akademie der Künste vom 17. 9. - 29. 10. 1978 in Berlin », *Kritische Berichte*, 1979, n° 4-5, p.65-88.

HÜTT, Wolfgang, „Probleme des Realismus in unserer Zeit“, *Bildende Kunst*, 1964, N° 9, p.451-454.

KUHIRT, Ullrich, „50 Jahre Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“, *Bildende Kunst*, n° 1, 1978, p.37-41.

LÜDECKE, Heinz, „Der "aufgehobene" Konstruktivismus. Bemerkungen zum Werk Oskar Nerlingers“, *Bildende Kunst*, 1968, N° 11, p.580-582.

MARTSCHENKO, J., „Realistische Traditionen in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“, *Kunst und Literatur*, 13ème année, N° 2, février 1965, p.195-206.

MASON, Ann L., "Günter Grass and the Artist in History", *Contemporary Literature*, vol. 14, n°3, été 1973, p.347-362.

NOGLY, Hans, « Die Mörder sind wie du und ich », *Stern*, n°11, 14 mars 1965, p.70-78.

PLATSCHEK, Hans, « Nay Scheiben: Ein repräsentativer deutscher Maler genauer betrachtet », *Die Zeit*, 1964, n°36. Consultable en ligne : <http://www.zeit.de/1964/36/Navs-Scheiben>

SCHMIDT, Diether, „Selbstprüfung im Widerstand“, *Bildende Kunst*, 1969, n°1, p.17-22.

SCHULZE, Ingrid, „Zu Fragen der Grünewaldrezeption in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts“, *Bildende Kunst*, n°10, 1978, p.501-505.

SEHRT, Hans-Georg, „Kunst im Klassenkampf: Proletarisch-revolutionäre und antifaschistische Malerei, Graphik und Plastik“, *Bildende Kunst*, n°3, 1986, p.117-122.

ZASKE, Nikolaus, « Antifaschistische Züge im Expressionismus », *Bildende Kunst*, n°7, 1965, p.365-368.

ZINSERLING, Lieselotte, „Zur deutschen Kunst im 20. Jahrhundert“, *Deutsche Kunst 19./20. Jahrhundert*, cat. expo., Berlin (Est), Altes Museum - National-Galerie, 1966, p.97-118.

1989-2015

ALBERG, Werner, « Der Düsseldorfer Maler und Graphiker Carl Lauterbach: Malen und Zeichnen aus sozialer Weltsicht », *Weltkunst*, n°19, 1er octobre 1989, p.2751.

ASLANGUL, Claire, « L'artiste Andreas Paul Weber entre national-bolchevisme, nazisme et antifascisme : Image, mémoire, histoire », *Vingtième siècle*, n°99, juillet-septembre 2008, p.161-187.

ASLANGUL, Claire, « Andreas Paul Weber, entre nationalisme et pacifisme. Itinéraire d'un fils d'Allemagne », *Guerres mondiales et conflits contemporains. Revue d'histoire*, n°227, juillet-septembre 2007, p.95-112.

ASLANGUL, Claire, « La manipulation de la mémoire de l'image. Réflexions à partir de la réception après 1945 de deux artistes allemands : A. Paul Weber et Franz Radziwill », *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Editions de l'Ecole Polytechnique, 2008, p.247-258.

BERMAN, Russell A., « German Primitivism / Primitive Germany: The case of Emil Nolde », *Fascism, Aesthetics, and Culture*, Hanover, University Press of New England, 1992, p.56-66.

BERNSTOCK, Judith E., « Classical Mythology in Twentieth-Century Art: An overview of a humanistic approach », *artibus et historiae : an art anthology*, n°27, 1993, p.153-183.

BERTRAND-DORLEAC, Laurence, « L'histoire de l'art et les cannibales », *Vingtième siècle*, n°45, janvier-mars 1995, p.99-108.

CENDOYA-LAFLEUR, Jessica, LAVOREL, Marie, DAVALLON, Jean, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », *Mémoire et nouveaux patrimoines* [en ligne], Marseille, OpenEdition Press, 2015, p.2/29.
<http://books.openedition.org/oep/457?lang=fr#text>

GERECKE, Astrid, « L'art face à l'histoire », *Vingtième siècle*, juillet-septembre 1997, n°55, p.153-156.

GERECKE, Astrid, « Division, déplacements, refoulements. Les frontières de l'art allemand après 1945 », *Borders - frontières [images]*, Paris, Imagesmag-Net, Paris, Somogy, Cambridge, Harvard University, 2001, p.79-122.

GUNTHER, André, « Sur la "crise de l'art" », *Vingtième siècle*, 1998, vol. 58, n°1, p.177-178.

KOCKA, Jürgen, « La réunification et la recherche historique allemande », *Vingtième siècle*, 1992, vol. 34, n°34, p.32-36.

KOCKA, Jürgen: „The GDR - A Special Kind of Modern Dictatorship“ in: JARAUSCH, Konrad H. (dir.), *Dictatorship als Experience: Towards a Socio-Cultural History of the GDR*, New York Oxford, Berghahn Books, 1999, p.17-26.

KORZILIUS, Jean-Loup, „Peindre abstrait sous le nazisme“, *Cahiers du MNAM*, n°32, été 1990, p.87-97.

LANTENOIS, Annick, « L'art des années 1930 en Europe », *Vingtième siècle*, n°55, juillet-septembre 1997, p.156-158.

MERCIER, Arnaud, *et al.*, *Dérision - contestation*, revue *Hermès*, n°29, Paris, CNRS Editions, 2001.

MICHAUD, Eric, « Figures nazies de Prométhée, de l' "homme Faustien" de Spengler, au "Travailleur" de Jünger », *Communications*, n°78, 2005, p.163-173.

SAEHRENDT, Christian, „Emil Nolde heute“, Emil Nolde, Cologne, DuMont, 2010, p.8-17.

VAN DYKE, James A., “Something New on Nolde, National Socialism, and the SS”, *Kunstchronik*, 65^e année, n°5, mai 2012, p.265-270.

WIESEN, S. Jonathan, *West German Industry and the Challenge of the Nazi Past 1945-1955*, Chapel Hill, Londres, The University of North Carolina Press, 2001.

Catalogues d'exposition par période

1933-1945

Voir liste des expositions par artiste en Annexes p.30.

Ausstellung der Sieben. Champion, Dietrich, v. Hugo, Kanoldt, Lenk, Radziwill, Schrimpf, exposition itinérante, Rhénanie et Westphalie, 1932, non paginé.

Deutsche Provinz (Erster Teil)., cat. expo., Mannheim, Dessau, 1933, non paginé.

Entartete Kunst. Ausstellungsführer, 1937, non paginé.

1945-1963

1. *Kunstaussstellung der Kammer der Kunstschaffenden*, Berlin, Schlüterstraße 45, juillet-août 1945, non paginé.

1. *Deutsche Kunstaussstellung der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung in der sowjetischen Besatzungszone*, Berlin, Zeughaus Unter den Linden, mai-juin 1946.

Pechstein-Ausstellung, Berlin, Admiralpalast, 1946.

Ausstellung Max Pechstein, Zwickau, Städtisches Museum, juillet-août 1947.

Xaver Fuhr: Neunundvierzig Bilder mit einem Texte von Carl Linfert, Potsdam, Eduard Stichnote, 1949.

Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Eine Auswahl aus Museumsbesitz, Düsseldorf, Kunstsammlungen der Stadt, 1953, non paginé.

Sammlung Günther Frank: Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, cat. expo., Munich, Städtische Galerie, 1960, non paginé.

Eva Schulze-Knabe, cat. expo., Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, 1961, 90 pages.

Otto Pankok: Handzeichnungen, Druckgraphik, Plastik, Berlin (Est), Deutsche Akademie der Künste, 1961.

1963-1989

Deutsche Kunst 19./20. Jahrhundert, Berlin (Est), Altes Museum - National-Galerie, 1966.

Dresdner Künstler der Asso, Dresde, 1967

Werner Scholz, Paris, Galerie Fricker, 1969.

Curt Querner, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 1972.

Fritz Winter : Œuvres de 1929 à 1972, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1973.

Kunst in Deutschland 1898-1973, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1973.

Bernhard Kretzschmar: Malerei, Graphik, Berlin-Est, Akademie der Künste der DDR, National-Galerie, 1974.

Réalismes en Allemagne 1919-1933, Saint Etienne, Musée d'art et d'industrie, 1974.

Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Francfort-sur-le-Main, Frankfurter Kunstverein, Hambourg, Kunstverein, Berlin, Hausa m Waldsee, 1974-1975.

Alice Lex-Nerlinger - Oskar Nerlinger: Malerei, Graphik, Foto-Graphik, Berlin, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 1975.

Karl Hofer: Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik, Cologne, Baukunst, 1975.

Carl Grossberg: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik 1914-1940, Darmstadt, Landesmuseum, 1976.

Neue Sachlichkeit und Realismus, Kunst zwischen den Kriegen, Vienne, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizergarten, 21 avril-21 juillet 1977.

Wilhelm Rudolph: Gemälde, Zeichnungen, Holzschnitte, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, 1977.

Die dreißiger Jahre, Schauplatz Deutschland, Munich, Haus der Kunst, Essen, Museum Folkwang, Zurich, Kunsthaus, 1977.

Karl Hofer: 1878-1955, Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1978.

Paris-Berlin, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

Bilder und Plastiken von Otto Pankok, Münster, Westfälischer Kunstverein, 1978.

Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945, Berlin, Akademie der Künste, 1978.

Neue Sachlichkeit and German Realism of the twenties, Londres, Hayward Gallery, 1978-1979.

Weggefährten - Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, Berlin, Altes Museum, 1979.

Revolution und Realismus: Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933, Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, 1979.

Kunst in Berlin von 1930 bis 1960, Berlin, Berlinische Galerie, 1980.

Widerstand statt Anpassung: Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933-1945, Karlsruhe, Badischer Kunstverein, Francfort/Main, Frankfurter Kunstverein, Munich, Kunstverein München, 1980.

Franz Radziwill, Oldenburg, Landesmuseum, 1981.

Les Réalismes : 1919-1939, Paris, Centre Georges Pompidou, 1981.

Fritz Schaepler (1888-1954) : Ein unbekannter Expressionist, Aix-la-Chapelle, Suermondt Ludwig-Museum, 1983.

Verboten, verfolgt: Kunstdiktatur im 3. Reich, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Hanovre, Hannover Kunstverein, Wilhelmshaven, Kunstverein, 1983.

Otto Coenen: Leben und Werk, Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, Ludwigstrafen, Wilhelm-Hak-Museum, 1983-1984.

Skulptur und Macht: figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre, Berlin-Ouest, Akademie der Künste, [Berlin BRD], Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1983-1984.

Rudolf Schlichter (1890-1955), Berlin-Ouest, Staatliche Kunsthalle, 1984.

Karl Caspar: Das druckgraphische Werk. Gesamtverzeichnis, Museum Langenargen am Bodensee, 1985.

1900-1945: Künstler in Deutschland. Individualismus und Tradition, Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1986.

1936 verbotene Bilder, Hannovre, Sprengel Museum, 1986.

Otto Pankok: Zeichnungen, Druckgraphiken, Plastiken 1914-1964, Düsseldorf, Galerie Remmert und Barth, 1986.

„Die Axt hat geblüht...“ Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1987.

Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945, Stuttgart, Staatsgalerie, 1987.

Bildzyklen: Zeugnisse verfemter Kunst in Deutschland 1933-1945, Stuttgart, Edition Cantz, Staatsgalerie, 1987.

Inszenierung der Macht: ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin (Ouest), Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1987.

Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, Munich, Stadtmuseum, Moscou, Staatliche Gemäldegalerie, Léningrad, Ermitage, 1987-1988.

Stationen der Moderne: Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin, Berlinische Galerie, 1989.

1990-2015

Paul Weber (1893-1980) : Handzeichnungen und Lithographien, Hannovre, Wilhelm-Busch-Museum, Leipzig, Leipziger Museum der bildenden Künste, 1993.

Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Vienne, Künstlerhaus, 28 mars-15 août 1994, 2 vol.

Face à l'Histoire 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945, Londres, Hayward Gallery, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996.

Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1997.

Aufstieg und Fall der Moderne, Weimar, Schloßmuseum, 1999.

Verfemt - Vergessen - wiederentdeckt: Kunst expressiver Gegenständlichkeit aus der Sammlung Gerhard Schneider, Kunstverein Südsauerland Olpe, Museum Baden, Solingen-Gräfrath, 1999-2000.

„Degenerate Art“: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany, Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992.

„Entartete Kunst“: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Los Angeles, County Museum of Art, Chicago, The Art Institut of Chicago, Washington D. C., International Gallery, Smithsonian Institution, Berlin, Altes Museum, 1991-1992.

Kunst und Macht im Europa 1930 bis 1945, Londres, Hayward Gallery, Barcelone, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996.

1937: Perfektion und Zerstörung, Bielefeld, Kunsthalle, 2007-2008.

Kassandra: Visionen des Unheils 1914-1945, Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2008.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

LISKA, Pavel, *Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland*, Universität Osnabrück, thèse de doctorat sous la direction de Jutta Schneider-Held, 1976.

Livres et Ecrits d'artistes : correspondance, autobiographies, textes théoriques...

BARLACH, Ernst, *Das Dichterische Werk: Die Prosa II*, édition établie par Friedrich Droß, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1959.

BARLACH, Ernst, *Die Briefe II (1925-1938)*, édition établie par Friedrich Dross, Munich, R. Piper & Co Verlag, 1969.

BECKMANN, Max, *Die Realität der Träume in den Bildern: Aufsätze und Vorträge aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903-1950*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam, 1987.

BECKMANN, Max, *Ecrits*, traduit de l'allemand par Thomas de Kayser, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts, 2002.

BISSIER, Julius, SCHLEMMER, Oskar, *Briefwechsel*, édition critique établie par Matthias Bärman, St Gallen, Erker-Verlag, 1988.

BOWIEN, Erwin, *Heures perdues du matin. Journal d'un artiste peintre, Alpes Bavaoises, 9. IX. 1944-10. V. 1945*, adaptation, notice et notes par Bernard Zimmermann, Paris, L'Harmattan, 2000.

DEXEL, Walter, *Deutsches Handwerksgut: eine Kultur- und Formgeschichte des Hausgeräts*, Berlin, Propyläen Verlag, 1939.

DEXEL, Walter, *Unbekanntes Handwerksgut, Gebrauchsgerät in Metall, Glas und Ton aus acht Jahrhunderten deutscher Vergangenheit*, Berlin, A. Metzner, 1942.

- GROSZ, George, *Briefe 1913-1959*, Hambourg, Rowohlt, 1979.
- GUTE, Herbert, *Partisanen ohne Gewehre. Ein Tagebuch aus der Erinnerung*, Berlin, Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik, 1974. (Sur ASSO: p.93-97)
- HOFER, Karl, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin-Grunewald, F. A. Hergig Verlagsbuchhandlung, 1953.
- HOFER, Karl, *Malerei hat eine Zukunft: Briefe, Aufsätze, Reden*, textes réunis par Andreas Hünecke, Leipzig, Kiepenheuer, 1991.
- JÜNGER, Ernst, SCHLICHTER, Rudolf, *Briefe 1935-1955*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1997.
- KANDINSKY, Vassily, *Correspondances avec Zervos et Kojève*, éditée par Christian Derouet, *Hors-série/Archives Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1992.
- KIRCHNER, Ernst Ludwig, SCHMIDT-ROTTLUFF, Karl, NOLDE, Emil, Nay, Ernst Wilhelm, *et alii, Briefe and den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940*, édité et commenté par Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau et Roland Scotti, Ostfildern, Hatje Cantz, 2004.
- LEGER, Fernand, GROMAIRE, Marcel, LE CORBUSIER, *et alii, La querelle du Réalisme*, préfacé par Serge Fauchereau, Paris, Editions Cercle d'Art, 1987.
- LEGER, Fernand, *Fonctions de la peinture* [1965], Paris, Gallimard, 1997.
- NAGEL, Otto, *Leben und Werk. Autobiographie*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952.
- NOLDE, Emil, *Reisen - Ächtung - Befreiung (1919-1946)*, Cologne, DuMont Schauberg, 1967.
- PANKOK, Otto, *Die Passion*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1970.
- RICHTER, Hans, *Begegnungen von Dada bis heute: Briefe, Dokumente, Erinnerungen*, Cologne, DuMont, 1973.
- SCHLEMMER, Oskar, *Briefe und Tagebücher*, Munich, Albert Langen - Georg Müller, 1958.
- SCHLEMMER, Oskar, *Idealist der Form: Briefe, Tagebücher, Schriften 1912-1943*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1990.
- SCHLICHTER, Rudolf, *Das widerspenstige Fleisch*, Berlin, Rowohlt, 1932.
- SCHLICHTER, Rudolf, *Tönerne Füße*, Berlin, Rowohlt, 1933.
- TUCHOLSKI, Herbert, *Bilder und Menschen*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1985.

WEINMAIR, Karl, *Skizzenbuch aus dem 1000Jährigen Reich. Einführung von Richard Hiepe*, Munich, Verlag der Neuen Münchner Galerie, 1973, non pag.

WIETEK, Gerhard, *Franz Radziwill - Wilhelm Niemeyer: Dokumente einer Freundschaft*, Oldenburg, Stiftung Kunst und Kultur der Landessparkasse zu Oldenburg, Isensee Verlag, 1990.

Sources littéraires : autobiographies, journaux, récits, romans, poésie...

BECHER, Johannes Robert, *Levisite oder Der einzig gerechte Krieg* [1926], Berlin, Aufbau Verlag, 1985.

BENN, Gottfried, *Double vie*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Les Editions de Minuit, 1954.

BRECHT, Bertolt, *Poèmes 5 1934-1941 - Poèmes ne figurant pas dans des recueils Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L'Arche, 1967.

BRECHT, Bertolt, *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich* [1938], Paris, L'Arche, 1974.

EBERMAYER, Erich, *Denn heute gehört uns Deutschland: Persönliches und politisches Tagebuch*, Hambourg, Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 1959.

FALLADA, *Seul dans Berlin* [1947], traduit de l'allemand par A. Virelle et A. Vandevoorde, Paris, Denoël (coll. Folio), 2002.

FEUCHTWANGER, Lion, *Le Diable en France* [1942], Paris, Jean-Cyrille Godefroy, 1985.

JÜNGER, Ernst, *Sur les falaises de marbre* [1939], traduit de l'allemand par Henri Thomas, Paris, Gallimard, 1942.

JÜNGER, Ernst, *Le Travailleur*, traduit de l'allemand par Julien Hervier, Paris, Christian Bourgois, 1989.

KLEMPERER, Victor, *Mes soldats de papier: Journal 1933-1941*, traduit de l'allemand et présenté par Ghislain Riccardi, Paris, Editions du Seuil, 2000.

KLEMPERER, Victor, *Je veux témoigner jusqu'au bout: Journal 1942-1945*, traduit de l'allemand et présenté par Ghislain Riccardi, Paris, Editions du Seuil, 2000.

LACKNER, Stephan, *Ich erinnere mich gut an Max Beckmann*, Mainz, Florian Kupferberg Verlag, 1967.

LENZ, Siegfried, *La Leçon d'allemand* [1968], traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Paris, Robert Laffont, 1971.

KLEMPERER, Victor, *Mes soldats de papier : Journal 1933-1941*, traduit de l'allemand et présenté par Ghislain Riccardi, Paris, Editions du Seuil, 2000.

KLEMPERER, Victor, *Je veux témoigner jusqu'au bout : Journal 1942-1945*, traduit de l'allemand par Ghislain Riccardi, Michèle Kiintz-Tailleur et Jean Tailleur, Paris, Seuil, 2000.

LAZAR, Auguste, *Arabesken: Aufzeichnungen aus bewegter Zeit*, Berlin, Dietz Verlag, 1957.

LONITZ, Henri, *Correspondance Adorno-Benjamin 1928-1940*, traduit de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique Editions, 2002.

MANN, Erika et Klaus, *Fuir pour vivre [1939]*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont, Paris, Editions Autrement, 1997.

MANN, Klaus, *Le Volcan, un roman de l'émigration allemande 1933-1939 [1939]*, traduit de l'allemand par Jean Ruffet, Paris, Grasset, 1993.

MANN, Klaus Mann, *Mephisto [1936]*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Grasset, 1993.

MANN, Klaus, *Le Tournant [1942]*, traduit de l'allemand par Nicole et Henri Roche, Paris, Arles, Solin, 1991.

MANN, Klaus, *Zahnärzte und Künstler: Aufsätze, Reden, Kritiken 1933-1936*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt (rororo Nr. 12742), 1993.

MANN, Klaus, *Journal: les années brunes, 1931-1936*, traduit de l'allemand par Pierre-François Kaempf, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, (coll. Le Livre de Poche n° 3317), 1996.

MANN, Klaus, *Journal : les années d'exil, 1937-1949*, traduit de l'allemand par Pierre-François Kaempf et Frédéric Weinmann, Paris, Editions Grasset & Fasquelle (coll. Le Livre de Poche n° 3346), 1998.

MANN, Klaus, *Contre la barbarie : 1925-1948*, traduit de l'allemand par Dominique Laure Miermont et Corinna Gepner, Paris, Editions Phébus, 2009.

MANN, Thomas, *Le Docteur Faustus [1947]*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Albin Michel (Le Livre de Poche), 1950.

MANN, Thomas, *Le Journal du Docteur Faustus : Le Roman d'un roman [1949]*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Christian Bourgois, 1994.

MANN, Thomas, *Etre écrivain allemand à notre époque*, traduit de l'allemand par Denise Braun, édité par André Gisselbrecht, Paris, Gallimard, 1996.

MASCHMANN, Melita, *Ma jeunesse au service du nazisme*, Paris, Plon, 1964.

NAY, Elly, *Ein strahlendes Weiß - meine Zeit mit E. W. Nay*, Berlin/Cologne, Eigenverlag, 1984.

SOMBART, Nicolaus, *Chronique d'une jeunesse berlinoise*, Paris, Quai Voltaire, 1992.

SPEER, Albert, *Journal de Spandau*, traduit de l'allemand par D. Auclères et M. Brottier, Paris, Robert Laffont, 1975.

SPEER, Albert, *Au cœur du Troisième Reich*, traduit de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Fayard, 1971.

TOLLER, Ernst, *Eine Jugend in Deutschland* [1933], Leipzig, Philipp Reclam, 1970

WEISS, Peter, *L'Esthétique de la résistance* [1975], t. 1, Paris, Klincksieck, 1989.

Sources secondaires

Ouvrages

AMISHAI-MAISELS, Ziva, *Depiction and Interpretation. The influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, Pergamon Press, 1993

ARGELÈS, Jean-Marie, BADIA, Gilbert, *Histoire de l'Allemagne contemporaine, vol. 1*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987.

ARNOUX, Mathilde, *Les musées français et la peinture allemande 1871-1981*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2007.

AUST, Günter, HERBERTS, Kurt, MAUR, Karin von, *Modulation und Patina: Ein Dokument aus dem Wuppertaler Arbeitskreis um Willi Baumeister, Oskar Schlemmer, Franz Krause, 1937-1944*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, 1989.

BACKES, Klaus, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Cologne, DuMont, 1988.

BADIA, Gilbert, et alii, *Les barbelés de l'exil : études sur l'émigration allemande et autrichienne, 1938-1940*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979.

BADIA, Gilbert, et al., *Les bannis de Hitler : accueil et lutte des exilés allemands en France 1933-1939*, Paris, Etudes et Documentation Internationales, Presses Universitaires de Vincennes, 1984.

BADIA, Gilbert, et al., *Histoire de l'Allemagne contemporaine : Les deux États allemands RFA - RDA*, Paris, Messidor, 1987.

BALDIA, Gilbert, *Ces Allemands qui ont affronté Hitler*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Les Éditions ouvrières, 2000.

BARRERE, C. (dir.), *Réinventer le patrimoine. De la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, Paris, L'Harmattan, 2005.

BAZIN, Germain, *Le crépuscule des images [1946]*, Paris-Genève, Slatkine, 1979.

BAZIN, Jérôme, *Réalisme et égalité : Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

BEAUCAMP, Eduard, *Der verstrickte Künstler: Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne, DuMont, 1998.

BELTING, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst*, Munich, Verlag C. H. Beck, 1992.

BENOIT-DUSAUSOY, Annick, FONTAINE, Guy (dir.), *Lettres européennes : Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck, 2007.

BERADT, Charlotte, *Rêver sous le III^{ème} Reich* [1966], Paris, Payot, 2002.

BERNARD, Ursula, *Regards sur le III^{ème} Reich : le point de vue des écrivains allemands émigrés en France 1933-1939*, Grenoble, Publications de l'Université des Langues et Lettres, 1983.

BERTRAND-DORLEAC, Laurence, *L'art de la défaite : 1940-1944*, Paris, Seuil, 1993.

BLUM, Lothar, *Das Tagebuch zum Dritten Reich: Zeugnisse der Inneren Emigration von Jochen Klepper bis Ernst Jünger*, Bonn, Bouvier, 1991.

BOBBE, Sophie, *L'ours et le loup : essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Institut National de Recherche Agronomique, 2002.

BRENNER, Hildegard, *Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1972.

BRENNER, Hildegard, *La politique artistique du national-socialisme* [1983], traduit de l'allemand par Lucien Steinberg, Paris, F. Maspero, 1980.

BROSZAT, Martin, WEBER, Hermann (dir.), *SBZ-Handbuch: Staatliche Verwaltungen, Parteien, gesellschaftliche Organisationen und ihre Führungskräfte in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands 1945-1949*, Munich, R. Oldenburg, 1990.

BROSZAT, Martin, *L'Etat hitlérien : l'origine et l'évolution des structures du Troisième Reich*, Paris, Pluriel, 2012.

BUCHHOLZ, Godula, *Karl Buchholz : Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert : sein Leben und seine Buchhandlungen und Galerien : Berlin, New York, Bukarest, Lissabon, Madrid, Bogotá, Cologne DuMont*, 2005.

BURMEISTER, Ralf, FÜRLUS, Eckhard, *Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, Band II: 1921-1945, 2. Abteilung*, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1995.

CAMARADE, Hélène, *Ecritures de la résistance : le journal intime sous le Troisième Reich*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

CLAIR, Jean, *Malinconia : Motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996.

CLEBERT, Jean-Paul, *Bestiaire fabuleux*, Paris, Albin Michel, 1971.

COMBES, André, VANOOSTHUYSE, Michel, VODOZ, Isabelle, *et al., Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et d'art allemand, 1920-1945*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986.

CORBIN-SCHUFFELS, Anne-Marie, *La force de la parole : Les intellectuels face à la RDA et à l'unification allemande (1945-1990)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

CORVISIER, André, *Les danses macabres*, Paris, PUF (Coll. *Que sais-je ?*), 1998.

CROUEZT-PAVAN, Elisabeth, VERGER, Jacques (dir.), *De la dérision au Moyen-âge : De la pratique sociale au rituel politique*, actes de la journée d'études « Pratiques de la dérision au Moyen-âge » organisée à Paris-Sorbonne, 29 novembre 2003, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007.

DAMSCH-WIEHAGER, Renate, *Richard Oelze: Ein alter Meister der Moderne*, Munich, Verlag C. J. Bucher, 1989.

DAMUS, Martin, *Malerei der DDR: Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1991.

DAMUS, Martin, *Kunst in der BRD 1945-1990*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1995.

DANYEL, Jürgen (dir.), *Die geteilte Vergangenheit: zum Umgang mit Nationalsozialismus und Widerstand in beiden deutschen Staaten*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

DAVALLON, Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEFRANCE, Corine, *La Politique culturelle de la France sur la rive gauche du Rhin : 1945-1955*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1994.

DOLL, Nikola, *et alii, Kunstgeschichte nach 1945: Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Cologne, Böhlau Verlag, 2006.

EDSEL, Robert M. (avec Bret Witter), *Monuments Men : Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, traduit de l'américain par Marie Boudewyn, Paris, Gallimard (coll. Folio), 2014.

ENDE, Michael, KRICHBAUM, Jörg, *Die Archäologie der Dunkelheit: Gespräche über Kunst und Werk des Malers Edgar Ende*, Stuttgart, Weitz, 1985.

ERLER, Gernjot, MÜLLER, Rolf Dieter, ROSE, Ulrich, *et alii., L'histoire escamotée : Les tentatives de liquidation du passé nazi en Allemagne*, traduit de l'allemand par Alexandre Kostka et Jérôme Dupuis, Paris, Editions La Découverte, 1988.

ESQUIVEL, Patricia, *L'autonomie de l'art en question : L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, 2008.

FAUCHEREAU, Serge, *La querelle du Réalisme*, Paris, Editions Cercle d'Art, 1987.

FEIST, Günter, GILLEN, Eckhart, *Stationen eines Weges: Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1988.

- FEIST, Günter, GILLEN, Eckhart, VIERNEISEL, Beatrice, *et alii*, *Kunstdokumentation 1945-1990 SBZ-DDR: Aufsätze, Berichte, Materialien*, Cologne, DuMont, 1996.
- FIRMENICH, Andrea, SCHULZE, Rainer W., *et alii*, *Franz Radziwill 1895 bis 1983: Das größte Wunder ist die Wirklichkeit. Monographie und Werkverzeichnis*, Cologne, Wienand, 1995.
- FIRMENICH, Andrea (dir.), *Josef Scharl: Monographie und Werkverzeichnis*, Cologne, Wienand, 1999.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- FLECKNER, Uwe (dir.), *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im "Dritten Reich"*, Berlin, Akademie Verlag, 2009.
- FLEISCHER, Inge (dir.), *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.
- FORSTER, Ralf, *et alii*, *Otto Nagel (1894-1967). Bibliographie*, Kuhwalk/Berlin (Schriftenreihe des Otto-Nagel-Archivs n° 1), 2000.
- FREI, Norbert, *Vergangenheitspolitik: die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich, Beck, 1996.
- FREI, Norbert, *Adenauers' Germany and the Nazi Past: The Politics of Amnesty and Integration*, traduit de l'allemand par Joel Golb, New York, Columbia University Press, 2002.
- FURLER, Elisabeth, *Karl Hofer: Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag 1978.
- GARNIER, Violette, *L'art en Allemagne de 1945 à la chute du mur*, Paris, Nouvelles Editions françaises, 1997.
- GENTON, Bernard, *Les Alliés et la culture : Berlin, 1945-1949. Essai de comparaison*, Paris, PUF, 1998.
- GERECKE, Astrid, « Division, déplacements, refoulements. Les frontières de l'art allemand après 1945 », *Borders - frontières [images]*, Paris, Imagesmag-Net, Paris, Somogy, Cambridge, Harvard University, 2001.
- GLASER, Hermann, *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1985.
- GLASER, Hermann, *Deutsche Kultur 1945-2000*, Berlin, Ullstein, 1999.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.
- GOESCHEN, Ulrike, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus: Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker & Humblot, 2001.

GOLDSTEIN, Cora Sol, *Capturing the German Eye: American Visual Propaganda in Occupied Germany*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2009.

GREITHER, Aloys, ZWEITE, Armin, *Josef Scharl 1896-1954*, Munich, Prestel-Verlag, 1982.

GRIMM, Reinhold, HERMAND, Jost, *et al.*, *Faschismus und Avantgarde*, Königstein, Athenäum Verlag, 1980.

GRINBERG, Leon et Rebecca, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, traduit de l'espagnol par Mireille Ndaye, Lyon, Césura Lyon Editions, 1986.

GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, notes traduites de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris, Hachette Littératures, 2006.

HAFTMANN, Werner, *E. W. Nay*, Cologne, DuMont, 1960.

HAHN, Peter, *et al.*, *Bauhaus Berlin: Auflösung Dessau 1932, Schließung Berlin 1933, Bauhäusler und Drittes Reich. Eine Dokumentation*, Berlin, Weingarten, 1985.

HALBREHDERS, Corinna, *Die Malerei der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung/Kunstausstellung der DDR 1-VIII*, Francfort-sur-le-Main, Peter Land - Europäischen Verlag der Wissenschaften, 1995.

HAARMANN, Hermann (dir.), *Berlin im Kopf - Arbeit am Berlin-Mythos. Exil und Innere Emigration 1933 bis 1945*, Berlin, B&S Siebenhaar Verlag, 2008.

HARTMANN, Silvia, *Fraktur oder Antiqua: der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Francfort-sur-le-Main, Lang, 1999.

HEFTRIG, Ruth, *Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, "Drittem Reich" und Exil in America*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.

HEINZELMANN, Markus, *Die Landschaftsmalerei der Neuen Sachlichkeit und ihre Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998.

HERBERT, Ulrich, *Werner Best - Un nazi de l'ombre (1903-1989)*, traduit par Dominique Viollet, Paris, Tallandier, 2010.

HERF, Jeffrey, *Reactionary modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

HERF, Jeffrey, *Divided Memory: the Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge MA, Londres, Harvard University Press, 1997.

HELD, Jutta, *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49*, Berlin-Ouest, Verlag für Ausbildung und Studium in der Elefanten Press, 1981.

HELD, Jutta, PAPANBROCK, Martin, *Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen, V&R Unipress GmbH, 2003.

HOFFMANN, Peter, *La résistance allemande contre Hitler*, traduit de l'allemand par Michel Brottier, Paris, Balland, 1984.

HOFMANN, Werner, *et al.*, Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974.

HOFMANN, Werner, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst ? Eine Streitschrift*, Leipzig, E. A. Seemann, 1999.

HÖHER, Inge, *et alii*, Bernhard Dörries: Mit dem Auge denken, Inge Höher: *Malerhimmel*, Bielefeld/Leipzig, Kerber Verlag, 2006.

HOPFENGART, Christine, *Klee: Vom Sonderfall zum Publikumsliebling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Bern, Benteli Verlag, 2005. JANSEN, Elmar, *Ernst Barlach: Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, Berlin (Est), Union Verlag, 1975.

HUENER, Jonathan NICOSSA, Francis R., *et alii*, *The Arts in Nazi Germany*, New York, Berghahn Books, 2006.

HUSSON, Edouard, *Comprendre Hitler et la Shoah : les historiens de la République fédérale d'Allemagne et l'identité allemande depuis 1949*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

HÜTTL, Anita et Wolf, *Will Küpper: Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen, Verlag Aurel Bongers, 1983.

IMHOFF, Gérard *Jochen Klepper : Contribution à l'étude de l'Emigration intérieure*, Berne, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1982.

JEUTHE, Gesa, *Kunstwerte im Wandel: Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955*, Berlin, Akademie Verlag, 2011.

KERSHAW, Ian, *L'opinion allemande sous le nazisme. Bavière, 1933-1956*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, CNRS éd., 1995.

KERSHAW, Ian, *Qu'est-ce que le nazisme? Problèmes et perspectives d'interprétation*, traduit de l'anglais par Jacqueline Carnaud, Paris, Gallimard (Coll. Folio Histoire), 1997.

KLEE, Ernst, *Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.

KNUBBEN, Thomas, OSTERWOLD, Tilman, *Emil Nolde: Ungemalte Bilder. Aquarelle 1938 bis 1945 aus der Sammlung des Nolde-Stiftung-Seebüll*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1999.

KOEHN, Barbara, *La résistance allemande contre Hitler 1933-1945*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

KORZILIUS, Jean-Loup, *La peinture abstraite en Allemagne 1933-1955. Sur le chemin vers l'inconnu*, Paris, L'Harmattan (Collection Champs visuels), 2000.

KRAUSE, Markus, *Galerie Gerd Rosen: Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Berlin, Ars Nicolai, 1995.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Criqui, Paris, Editions Macula, 1993.

KROHN, Claus Dieter (dir.), *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, Munich, edition text + kritik, 1994. (Exilforschung: Ein internationales Jahrbuch, Band 12)

LASCAULT, Gilbert, *Le Monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.

LATTARD, Alain, *Histoire de la société allemande au XX^e siècle. II, La RFA 1949-1989*, Paris, La Découverte, 2011.

LECHARNY, Louis-Marie, *L'art pompier*, Paris, Presses Universitaires de France (*Que sais-je ?*), 1998.

LINDNER, Bernd, *Verstellter, offener Blick: eine Rezeptionsgeschichte bildender Kunst im Osten Deutschlands 1945-1995*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau, 1998.

LIST, Claudia, *Tier: Gestalt und Bedeutung in der Kunst*, Stuttgart, Zurich, Belser Verlag, 1993.

MAUR, Karin v., *Oskar Schlemmer: Monographie*, Munich, Prestel Verlag, 1979.

MAURER, Ellen, *Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1995.

MITTIG, Hans-Ernst, *et al.*, *Deutsche Kunst 1933-1945 in Braunschweig. Kunst im Nationalsozialismus: Vorträge zur Ausstellung (1998-2000)*, édité par la ville de Braunschweig, 2001.

LOHBERG, Gabriele, *Fritz Winter, Leben und Werk*, Munich, Bruckmann, 1986.

MARTENS, Stephan (dir.), *La France, l'Allemagne et la Seconde Guerre mondiale. Quelles mémoires ?*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

McEVILLEY, Thomas, *Art, contenu et mécontentement : La théorie de l'art et la fin de l'histoire*, traduit de l'anglais par Christian Bounay, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994.

MICHALSKI, Sergiusz, *Nouvelle Objectivité : peinture, arts graphiques et photographie en Allemagne 1919-1933*, Cologne, Taschen, 1994.

NERDINGER, Winfried, *et al.*, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, Munich, Prestel, 1993.

NICOLAS, Lynn H., *Le pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*, traduit de l'américain par Paul Chemla, Paris, Seuil, 1995.

NIEDERHOFER, Ulrike, *Die Auseinandersetzung mit dem Expressionismus in der Bildenden Kunst im Wandel der politischen Realität der SBZ und der DDR 1945-1989*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1996.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia, *Abstraktionsdrang: Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

OVERY, Richard James, *Atlas historique du III^{ème} Reich, 1933-1945 : la société allemande et l'Europe face au système nazi*, traduit de l'anglais par Anne Kerlan-Stephens, Paris, Ed. Autrement, 1999.

PALMIER, Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil : Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux Etats-Unis*, Paris, Payot, 1990.

PALMIER, Jean-Michel, *et alii*, *L'art dégénéré: une exposition sous le III^{ème} Reich*, Paris, Ed. Jacques Bertoin, 1992.

PAPENBROCK, Martin, SAURE, Gabriele, *et. al.*, *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 1: Ausstellungen deutscher Gegenwartskunst in der NS-Zeit. Eine kommentierte Bibliographie*, Weimar, VDG (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 2000.

PARET, Peter, *An artist against the Third Reich: Ernst Barlach, 1933-1938*, Cambridge, University Press, 2003.

PARFAIT, Nicole, *Une certaine idée de l'Allemagne : L'identité allemande et ses penseurs de Luther à Heidegger*, Paris, Editions Desjonquères, 1999.

PASTOUREAU, Michel, *L'ours : histoire d'un roi déchu*, Paris, Editions du Seuil (Coll. Points Histoire), 2007.

PETROPOULOS, Jonathan, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Londres, Allen Lane The Penguin Press, 2000.

PHILIPP, Michael (dir.), *Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933 bis 1945*, Munich, edition text + kritik (Exilforschung, ein internationales Jahrbuch, vol. n° 12), 1994.

PRIGENT, Hélène, *La Mélancolie : les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard (Coll. Découvertes), 2005.

PRITTIE, Terence, *Des Allemands contre Hitler*, traduit de l'anglais par René Jouan Paris, Le Cercle du Nouveau Livre d'Histoire, 1964.

REICHEL, Peter, *La fascination du nazisme*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, O. Jacob (Odile Jacob Poches), 2011.

REINHARDT, Georg (dir.), *A. Paul Weber : Handzeichnungen 1930-1978 Lithographien*, Cologne, Rheinland-Verlag, 1978.

RICHARD, Lionel, *et alii, Berlin 1933-1945 : séduction et terreur. Croisade pour une catastrophe*, Paris, Ed. Autrement, 1995.

RICHARD, Lionel, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Somogy, 1998.

RICHARD, Lionel, *L'art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, Paris, Editions Complexe, 2006.

RICHARD, Lionel, *Emil Nolde ou l'obsession de peindre envers et contre tout*, Paris, L'Echoppe, 2008.

RICHARD, Lionel, *Goebbels : Portrait d'un manipulateur*, André Versaille éditeur, 2008.

RIGBY, Ida Katherine, *Karl Hofer*, New York, Londres, Garland Publishing, 1976.

ROBERT, Valérie, *Partir ou rester ? Les intellectuels allemands devant l'exil 1933-1939*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

ROCHE, Denis, *et al., John Heartfield : photomontages antinazis*, traduction des textes allemands par Laurent Dispot, Paris, éditions du Chêne, 1978.

ROTTERS, Eberhard, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1984.

ROTTERS, Eberhard, OHFF, Heinz, *Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Archiv-Edition*, Band II: 1921-1945, 1. Abteilung, Ostfildern-Ruit, Verlag Gerd Hatje, 1995.

RUPPERT, Wolfgang (dir.), *Künstler im Nationalsozialismus : Die « Deutsche Kunst », die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*, Cologne, Böhlau Verlag, 2015.

SAEHRENDT, Christian Saehrendt, *« Die Brücke » zwischen Staatskunst und Verfemung: Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im « Dritte, Reich » und im Kalten Krieg*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005.

SAEHRENDT, Christian, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag (vol. 27 de *Pallas Athene. Beiträge zur Universitäts-und Wissenschaftsgeschichte*), 2009.

SALM SALM, Marie-Amélie Zu, *Echanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, Paris, L'Harmattan, 2003.

SAPIRO, Gisèle, *La Guerre des écrivains : 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

- SAURE, Gabrielle, « *Nacht über Deutschland* »: *Horst Strepel - Leben und Werk*, Hambourg, Argument-Verlag (Schriften der Guernica-Gesellschaft), 1992.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard (Coll. nrf essais), 1992.
- SCHÄTZKE, Andreas, *Rückkehr aus dem Exil. Bildende Künstler und Architekten in der SBZ und frühen DDR*, Berlin, Reimer, 1999.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Vor dem Vorhang. Das geistige Berlin 1945-1948*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1995.
- SCHOENBERNER, Gerhard, *Artists against Hitler: Persecution, Exile, Resistance*, Bonn, Inter Nationes, 1984.
- SCHRAMM, Hanna, *Vivre à Gurs : un camp de concentration français 1940-1941*, traduit de l'allemand par Irène Petit, Paris, F. Maspero (Coll. Actes et mémoires du peuple), 1979.
- SCHULZE, Ingrid, *Die Erschütterung der Moderne: Grünwald im 20. Jahrhundert*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1991.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (dir.), *Die "Kunststadt" München 1937: Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"*, Munich, Prestel-Verlag, 1987.
- SEUPHOR, Michel, *L'art abstrait 1939-1970*, Paris, Maeght, 1973.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime. Genre littéraire et pratique ordinaire*, Paris, Nathan, 2001.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.
- STEINKAMP, Maike, *Das unerwünschte Erbe: Die Rezeption « entarteter » Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen de SBZ und frühen DDR*, Berlin, Akademie Verlag, 2008
- STEINKAMP, Maike (dir.), *Werke und Werte: Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus*, Berlin, Akademie Verlag, 2010.
- STONOR-SAUNDERS, Frances, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, traduit de l'anglais par Delphine Chevalier, Paris, Denoël, 2003.
- TELLENBACH, Hubertus, *La Mélancolie*, traduit de l'allemand par L. Claude, D. Macher, A. de Saint-Sauveur, C. Rogowski, Paris, PUF, 1979.
- THOMAS, Karin, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne*, Cologne, DuMont, 1985.
- THOMAS, Karin, *Kunst in Deutschland seit 1945*, Cologne, DuMont, 2002.

THUILLIER, Jacques, *Peut-on parler d'une peinture "pompier" ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

TIMM, Susanne, *Otto Pankok: Die Lithographien, Steinätzungen und Monotypien, Werkverzeichnis Band 3*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1995.

TRAVERSO, Enzo, *La pensée dispersée : Figures de l'exil judéo-allemand*, Paris, Editions Léo Scheer (collection Lignes), 2004.

Universität der Künste (Berlin), *Kunst, Hochschule, Faschismus: Dokumentation der Vorlesungsreihe an der Hochschule der Künste Berlin im 50. Jahr der Machtübertragung an die Nationalsozialisten*, Berlin (Oust), Elefanten Press Verlag, 1984.

URBAN, Martin, *Emil Nolde : Werkverzeichnis der Gemälde. Zweiter Band 1915-1951*, Munich, C. H. Beck, 1990.

VAILLANT, Jérôme (dir.), *La dénazification par les vainqueurs : La politique culturelle des occupants en Allemagne 1945-1949*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981.

VALLIER, Dora, *Du noir au blanc : Les couleurs dans la peinture*, Caen, L'Echoppe, 1989.

VINCENT, Marie-Bénédicte (dir.), *La dénazification*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques et Perrin, 2008.

VINCENT, Marie-Bénédicte (dir.), *Le nazisme régime criminel*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Editions Perrin, 2015.

VOGELSANG, Claus, „Das Tagebuch“, *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.

VOLLNHALS, Clemens, *Entnazifizierung: Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

WAHL, Alfred, *La seconde histoire du nazisme dans l'Allemagne fédérale depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2006.

WELZBACHER, Christian, *Edwin Redslob : Biografie eines unverbesserlichen Idealisten*, Berlin, Matthes & Seitz, 2009.

WERMESTER, Catherine, *Grosz, l'homme le plus triste d'Europe*, Paris, Editions Allia, 2008.

WIEVIORKA, Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2013.

WILLETT, John, *Heartfield contre Hitler*, Paris, Hazan, 1997.

WÖBKEMEIER, Ruth, VITT, Walter, *Walter Dexel (1890-1973). Werkverzeichnis: Gemälde, Hinterglasbilder, Gouachen, Aquarelle, Collagen, Ölstudien, Entwürfe zu Bühnenbilder*, Heidelberg, Edition Braus, 1995.

ZENTNER, Kurt, *La résistance allemande 1933-1945*, traduit de l'allemand par Jean-Marie Caillé, Paris, Stock, 1968.

ZUSCHLAG, Christoph, „Entartete Kunst“. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995.

Articles

Anonyme, „Künstler als "Gerechten unter den Völkern" geehrt“, *Die Welt*, 14 novembre 2013.

ASSMANN, Aleida, « La thèse de la culpabilité collective : un traumatisme allemand ? », *Le Débat*, n° 124, 2003, p.171-188.

BAZIN, Jérôme, « Aux sources de l'antiformalisme. Les peintres communistes allemands dans les années 1930 », *L'art comme résistance : Eveil politique et engagement des artistes dans les années 1930*, *Dissidences*, vol. 9, octobre 2010, p.29-44.

CAMARADE, Hélène, « Le passé national-socialiste dans la société ouest-allemande entre 1958 et 1968. Modalités d'un changement de paradigme mémoriel », *Vingtième Siècle*, 2011, n° 110, p.83-95.

CHASTEL, André, « Masque, mascarade, mascarons », *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion (coll. Idées et Recherches), 1978, p.249-258.

DEFrance, Corine, PFEIL, Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », in *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 224, 2006, p.47-64.

DUMICHE, Béatrice, « La déformation caricaturale de la tradition picturale dans les tableaux contre le national-socialisme de Magnus Zeller », *Ridiculus*, 2004, n° 11, p.121-132.

FARIAT, Axelle, „La situation des académies d'art en Allemagne après 1945“, *Regards croisés*, n° 4, 2015, p.69-81.

FAULENBACH, Bernd, « Zur Funktion des Antifaschismus in der DDR », *Materialien der Enquete-Kommission "Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland*, vol. III, Deutscher Bundestag, 1995, p.101-110.

FAVRE, Pierre, « Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompière" ?* », *Revue française de sociologie*, 1986, 27-3, p.569-572.

GERSTER, Ulrich, « Kontinuität und Bruch. Georg Schrimpf zwischen Räterepublik und NS-Herrschaft », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 63, n°4, 2000, p.532-557.

HASKELL, Francis, "L'art comme prophétie", *L'art de la recherche : Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, 1994, p.149-168.

HUDEMANN, Rainer, « L'occupation française après 1945 et les relations franco-allemandes », *Vingtième siècle*, volume 55, n°1, juillet-septembre 1997, p.58-68.

KORZILIUS, Jean-Loup, « Peindre abstrait sous le nazisme », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°32, été 1990, p.87-97.

KOTT, Sandrine, « Le don comme rituel en RDA 1949-1989 : Instrument de domination et pratiques quotidiennes », *Le Mouvement social*, 2001/1, n°194, p. 67-83.

MARIN, Louis, « La célébration des œuvres d'art », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°5, 1975, p.50-64.

MERLIO, Gilbert, « Le débat autour de *Das Amt* : Suite et fin des querelles d'historiens en Allemagne ? », *Le Débat*, janvier 2012, n°168, p.91-105.

MIARD-DELACROIX, Hélène, « Amnésie, amnistie, mémoire : la jeune République fédérale d'Allemagne des années cinquante face au passé nazi », *La mémoire*, Actes du 35^{ème} congrès annuel de l'AGES (Association des Germanistes de l'Enseignement Supérieur), Lyon, Université Lumière-Lyon 2, 23-25 mai 2002, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, p.169-179.

MICHAUD, Eric, « Figures nazies de Prométhée, de l'"homme Faustien" de Spengler au "Travailleur" de Jünger », *Communications*, n°78, 2005, p.163-173.

MONTANDON, Alain, « La fabrique du Moyen-âge en Allemagne », *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006, p.215-226.

OELLERS, Adam C., « Landschaft zwischen Natur und Ideologie », *Landschaft: Gegenpol oder Fluchtraum?*, cat. expo., Leverkusen, Städtisches Museum, Berlin, Hausa m Waldsee, 1974-1975, p.45-88

OHSE, Marc-Dietrich, « L'antifascisme de commande. Réception et refoulement du passé national-socialiste en RDA », traduit de l'allemand par Rita Thalmann, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°55-56, 1999, p.88-90.

POINSOT, Jean-Marc, "Les grandes expositions : esquisse d'une typologie », *Cahiers du Musée national d'art moderne : L'œuvre et son accrochage*, n°17/18, 1986, p.122-140.

PROCHASSON, Christophe, « Jalons pour une histoire du "non-engagement" », *Vingtième Siècle*, N°60, octobre-décembre 1998, p.102-111.

RIPAULT, Samuel, « La dimension inoffensive : une lecture critique de *La Dimension esthétique* d'Herbert Marcuse », *Sociologie de l'art*, 2005, Opus 7, p.187-209.

SCHNELL, Ralf, « Die Zerstörung der Historie. Versuch über die Ideologieggeschichte faschistischer Ästhetik », *Kunst und Kultur im deutsche Faschismus. Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 10*), Stuttgart, J. B. Metzler, 1978, p.17-55.

SCHNELLER, Katia, « Pluralité contre pluralisme. L'apparition de la notion de postmodernisme dans la revue *October*, 1979-1981 », *Le Postmoderne : un paradigme pertinent dans le champ artistique ?*, Actes du colloque , INHA & Grand Palais, Paris, 30-31 mai 2008, p.5-13. Consultable en ligne http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2_Postmoderne-Schneller.pdf

SCHUSTER, Peter-Klaus, „Kunst für Keinen - Zur inneren Emigration der deutschen Moderne“, *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1905-1985*, Munich, Prestel-Verlag, 1986, p.455-457.

THUILLIER, Jacques, « De la gare au Musée d'Orsay », *Revue de l'Art*, 1986, n°74, p.5-11.

TYMKIW, Michael, « Art to the Worker ! National Socialist *Fabrikausstellungen*, Slippery Household Goods and *Volksgemeinschaft* », *Journal of Design History*, vol. 26, n°4, p.362-379.

Catalogues d'exposition

Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955, Berlin, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, 1983.

1945-1985: Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, Nationalgalerie, 1985.

L'autoportrait à l'âge de la photographie, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-arts, 1985.

Willi Sitte, Berlin-Est, Nationalgalerie, 1986.

Alexander Kanoldt (1881-1939): Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Fribourg, Museum für Neue Kunst, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1987.

Volker Böhlinger, Esslingen am Neckar, Galerie der Stadt Esslingen am Neckar, Villa Merkel, 1987.

Vor 50 Jahren entartete und verbotene Kunst in Baden und Württemberg: Zeichnungen, Druckgraphik, Dokumentation, Heidenheim, Villa Waldenmaier, 1987.

De Dürer à Baselitz: dessins allemands de la Kunsthalle de Hambourg, Paris, ENSBA, 1988.

Franz Radziwill: Raum und Haus, Dangats, Franz-Radziwill-Haus und Archiv, 1988.

Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, Berlin, Berlinische Galerie, 1989.

Karl Schmidt-Rottluff: Retrospektive, Brême, Kunsthalle, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1989.

Gerhard Marcks 1889-1981: Retrospektive, Cologne, Museum Ludwig, Berlin, Nationalgalerie, Brême, Gerhard-Marcks-Haus, 1989-1990.

Caspar David Friedrich: Winterlandschaften, Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, 1990.

Felix Nussbaum: verfemte Kunst - Exilkunst - Widerstandskunst. Die 100 wichtigsten Werke, Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, 1990.

Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, Berlin, Berlinische Galerie, 1990.

Otto Pankok: Kunst im Widerstand, Bonn, Bundeskanzleramt, Mainz, Landesmuseum, 1990.

Retrospektive E. W. Nay, Cologne, Josef-Haubrich Kunsthalle, Bâle, Kunsthalle, Edimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art, 1990-1991.

Colagens Hannah Höch 1889-1978, Toulouse, Musée des Augustins, 1991, 134 pages.

Horst Stempel: Im Labyrinth des kalten Krieges. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik in den Jahren 1945 bis 1953, Berlin, Märkisches Museum, 1993.

Kulturaustreibung: Die Einflußnahme des Nationalsozialismus auf Kunst und Kultur in Niedersachsen, Hanovre, Hannoversche Gesellschaft für Neue Musik, 1993.

Otto Pankok 1893-1966. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Oberhausen, Städtische Galerie Schloss Oberhausen, Drevenack, Otto-Pankok-Museum, 1993.

Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit, Winterthur, Kunstmuseum, Oldenburg, Landesmuseum, 1994.

Atelieregemeinschaft Klosterstraße Berlin 1933-1945: Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, Berlin, Akademie der Künste, 1994.

Conrad Felixmüller 1897-1977: Between politics and the studio, Leicester, Leicestershire Museum and Art Gallery, 1994.

Johnny Friedlaender : De Dresde à Paris. Du noir à la couleur, Paris, Couvent des Cordeliers, Goethe Institut - Galerie Condé, 1994.

Maria Caspar-Filser, Carl Caspar: Verfolgte Bilder, Albstadt, Städtische Galerie, 1994.

Oskar Coester: Arbeiten auf Papier und Bilder, Munich, Staatliche Graphische Sammlung München, Neue Pinakothek, 1994.

The Romantic Spirit in German Art 1700-1990, Edimbourg, Royal Scottish Academy and FruitMarket Gallery, Londres, Hayward Gallery, 1994.

Ernst Barlach: sculpteur, dessinateur, graveur, écrivain, Anvers, Koninklijk museum voor schone Kunsten, 1994-1995.

Franz Radziwill: „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit“, Emden, Kunsthalle, Ulm, Ulmer Museum, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg, 1995.

Rückkehr der Moderne - 1945 - Überlingen - 1995, Überlingen am Bodensee, Städtische Galerie, Fulda, Vonderau Museum, Bonn, Landesvertretung Baden-Württemberg, Stuttgart, Landtag von Baden-Württemberg, 1995-1996.

Canto d'Amore: Modernité et classicisme dans la musique et les Beaux-arts entre 1914 et 1935, Bâle, Kunstmuseum, 1996.

Curt Querner 1904-1976, Dresde, Galerie Gebruder Lehmann, 1996.

Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Berlin, Brücke-Museum, 1996.

Curt Querner, Moritzburg, Käthe-Kollwitz-Gedenkstätte, 1997.

Karl Hofer (1878-1955): Exemplarische Werke. Sammlung Hartwig Garnerus, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst, Schwerin, Staatliches Museum, Kassel, Neue Galerie, 1998.

Willi Baumeister, Julius Bissier, Oskar Schlemmer: Künstlerfreundschaften, Grafenau, Galerie Schlichtenmaier, 1998.

Expressionismus in Thüringen: Facetten eines kulturellen Aufbruchs, Erfurt, Galerie am Fischmarkt, 1999.

Un siècle d'art à Berlin : la collection de la Berlinische Galerie, Grenoble, Musée de Grenoble, 1999.

Die Lesbarkeit der Kunst: Bücher - Manifeste - Dokumente, Berlin, Kunstbibliothek, 1999-2000.

Max Beckmann und Günther Franke, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst, 2000.

Bruno Goller. Retrospektive zum hundertsten Geburtstag, Krefeld, Museen Haus Lange und Haus Esters, Winterthur, Kunstmuseum, 2001-2002.

Grünewald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert, Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 2002,

Beckmann, Paris, Centre Georges Pompidou, 2002-2003.

Magnus Zeller: Entrückung und Aufruhr, Berlin, Museum Ephraim-Palais, 2002-2003.

Allemagne années 20 : la Nouvelle Objectivité, Grenoble, Musée de Grenoble, 2003.

Magnus Zeller: Entrückung und Aufruhr, Berlin, Museum Ephraim-Palais, 2003.

Curt Querner. Das malerische Werk. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister, Albertinum, 2004.

Hommeanimal : Histoires d'un face-à-face, Strasbourg, Musée archéologique, Galerie Heitz, Musée de l'œuvre Notre Dame, Musée d'Art moderne et contemporain, 2004.

La Grande Parade : Portrait de l'artiste en clown, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2004.

Le III^e Reich et la musique, Paris, Cité de la Musique, 2004-2005.

Bernhard Heisig. Die Wut der Bilder, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Berlin, Nationalgalerie, 2005.

Willi Baumeister - Karl Hofer: Begegnung der Bilder, Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2005.

Mélancolie : génie et folie en occident, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 2005-2006.

Emil Nolde : 1867-1956, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Montpellier, Musée Fabre, 2008-2009.

Max Klinger : Le théâtre de l'étrange. Les suites gravées 1879-1915, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, 2012, p.14-16.

De l'Allemagne : de Friedrich à Beckmann, Paris, Musée du Louvre, 2013.

Fritz Winter: Das Innere der Natur, cat. expo., Stuttgart, Kunstmuseum, 2013.

Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937, New York, Neue Galerie, 2014.

Actes de colloque

GRIMM, Reinhold, HERMAND, Jost(dir.), *Exil und innere Emigration*. 3. Wisconsin Workshop der Deutschen Abteilung der University of Wisconsin (octobre 1971), Francfort sur le Main, Athenäum Verlag, 1972.

BOUILLON, Jean-Paul, CEYSSON, Bernard, WILL-LEVAILLANT, Françoise (dir.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Actes du colloque organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine de l'Université de Saint-Etienne, 15, 16 et 17 février 1974, Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, 1975.

BEAUFFET, Jacques, BOUILLON, Jean-Paul, CEYSSON, Bernard, WILL-LEVAILLANT, Françoise (dir.), *L'art face à la crise : l'art en occident 1929-1939*. Actes du quatrième colloque d'Histoire de l'Art Contemporain organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Expression contemporaine de l'Université de Saint-Etienne et le Centre de Documentation et d'Etudes d'Histoire de l'Art Contemporain les 22, 23, 24 et 25 mars 1979, Saint-Etienne, CIEREC - Université de Saint-Etienne, 1980.

Art et fascisme : totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France, des années 30 à la défaite de l'Axe, Actes du colloque organisé par le centre de l'Histoire de l'Europe du XX^{ème} siècle de la fondation nationale des sciences politiques et le centre de recherche sur l'histoire de l'art contemporain de l'Université Paris I, Paris, 6 et 7 mai 1988, Paris, Editions. Complexe 1989.

SIEFKEN, Hinrich, VIEREGG, Hildegard (dir.), *Resistance to National Socialism : Kunst und Widerstand. Forschungsergebnisse und Erfahrungsberichte. Third Nottingham Symposium*, Munich, Iudicium, 1995

MONNIER, Gérard, VOVELLE, José (dir.), *Un art sans frontières : L'internationalisation des arts en Europe 1900-1950*, Actes de la table ronde internationale réunie au Centre Mahler, 23 et le 24 octobre 1992, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

Museen im Zwielficht : Ankaufspolitik 1933-1945, Actes du colloque organisé à Cologne, 11 et 12 décembre 2001, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2002.

HAARMANN, Hermann, *et alii*, *Heimat, liebe Heimat: Exil und innere Emigration (1933-1945)*, 3. Berliner Symposium, Berlin, Bostelmann & Siebenhaar, 2004.

LEVAILLANT, Françoise (dir.), *Les écrits d'artistes depuis 1940*, Actes du colloque international organisé à Paris et Caen, 6-9 mars 2002, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2004.

TILLIER, Bertrand, VEZYROGLOU, Dimitri, WEMESTER, Catherine (dir.), « La réception en France de l'exposition "Art dégénéré" de Munich, en 1937 », *L'art allemand en France 1919-1939. Diffusion, réception, transferts*, colloque organisé par l'EA HiCSA, UFR03, Université Paris 1, Paris, INHA, 30 et 31 octobre 2008. Textes consultables en ligne : <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=394&lang=fr>

Travaux universitaires

ASLANGUL, Claire, *Représentations de la guerre chez les peintres, graveurs et dessinateurs allemands au XXe siècle dans le contexte européen. Traditions, évolutions et ruptures dans les codes iconographiques*, 2 vol., EPHE et Technische Universität Dresden, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Le Rider et Gerd Schwerhoff, 2003.

BROSSOLET-BECKER, Uta, *Edgar Ende : le caractère mélancolique de son œuvre de l'entre-deux guerre*, II vol., Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Histoire de l'art, mémoire de Maîtrise sous la direction de Marina Vanci, 2002.

CAHEN, Aurélie, *Die Kontroverse zwischen Frank Thieß und Thomas Mann*, Universität Leipzig, 1997-1998.

GILLEN, Eckhart, « Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit » : *Bernhard Heisig im Konflikt zwischen 'verordnetem Antifaschismus' und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989*, Universität Heidelberg, thèse de doctorat sous la direction de Peter Anselm Riedl et Christoph Zuschlag, 2002.

HOGÉ, Kristina, *Selbstbildnisse im Angesicht der Bedrohung durch den Nationalsozialismus. Reaktionen diffamierter Künstler auf die nationalsozialistische Kulturpolitik*, Universität Heidelberg, Philosophische Fakultät, Kunsthistorisches Institut, thèse sous la direction de Dietrich Schubert, 2004. Consultée en ligne le 13 septembre 2012:

http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2005/5202/pdf/00_DissHoge-text.pdf

KORZILIUS, Jean-Loup, *De l'oppression à l'émancipation: la peinture abstraite en Allemagne (1933-1945)*, 2 vol., Université Paris I Panthéon-Sorbonne, thèse de doctorat sous la direction de Mady Ménier, 1992.

MATHEWS, Heather Elizabeth, *Making Histories: The Exhibition of Postwar Art and the Interpretation of the Past in Divided Germany, 1950-1959*, The University of Texas at Austin, thèse de doctorat, 2006.

Consultable en ligne: <http://books.google.fr/books?id=9q--itA0FQ0C&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q&f=false>

WENKE, Monika, *Aspects of Inner Emigration in Hannah Höch 1933-1945*, I vol., University of Cambridge, Institute of Continuing Education, mémoire sous la direction de Francis Woodman, 2010.

Webographie

QUEMIN, Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, juin 2011.

Consultable en ligne :

http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf

<http://www.weber-museum.de/werk/illus/>

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE PAR ARTISTE

Anton Räderscheidt (1892- 1970)

Ouvrages

HERZOG, Günter, *Anton Räderscheidt*, Cologne, DuMont, 1991.

RICHTER, Horst, *Anton Räderscheidt*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1972.

Articles

Anonyme, « Anton Raederscheidt », *Beaux-arts*, 21 mai 1937.

GERSTER, Ulrich, „'Und die hundertprozentige Frau': Anton Räderscheidt 1925-1930“, *Kritische Berichte*, v. 20, n° 4, 1992, p. 42-63.

HEUSINGER VON WALDEGG, Joachim, „Zur Ikonographie der ‚einsamen Paare‘ bei Anton Räderscheidt 1925-1930“, *Pantheon*, v. 37, n° 1, 1979, p. 59-68.

KALTWASSER, Ute, „Ein kranker Maler entdeckte sich neu“, *Kölner Stadtanzeiger*, n° 142, 26 juin 1969, p.15.

ROH, Franz, „Anton Räderscheidt: zwei Menschen“, *Das Kunstblatt*, 14ème année, 1930, p. 103.

WESTHEIM, Paul, „Anton Räderscheidt“, *Pariser Tageszeitung*, n° 347, 2ème année, 25 mai 1937.

WOLFRADT, Willi, „Junge deutsche Kunst VI: Anton Räderscheidt“, *Die Horen*, 5ème année, 1928-1929, p. 518-520.

Catalogues d'exposition

Anton Raederscheidt - Peintures, texte de Louis Cheronnet, Paris, Galerie Billiet, 1937.

Anton Räderscheidt, texte de Franz Roh, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1952.

Anton Raederscheidt, texte de Franz Roh, Paris, Galerie de l'Institut, 1959.

Anton Raederscheidt: Gemälde, Aquarelle und Bildnisse, texte de Franz Roh, Cologne, Kölnischer Kunstverein, Kunsthaus Lempertz, 1962.

Anton Räderscheidt, Werke der Jahre 1921 bis 1967, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 13 octobre-12 novembre 1967.

Anton Räderscheidt. Das Spätwerk, Düren, Leopold-Hoesch-Museum, 12 mars-23 avril 1978.

Anton Räderscheidt. Arbeiten aus der Sammlung Kasimir Hagen, Wesel, Niederrheinischer Kunstverein und Städtisches Museum, Galerie im Centrum, 1988.

Anton Räderscheidt, Cologne, Joseph Haubrich Kunsthalle, 1993.

Anton Räderscheidt. Gouachen 1966-1969, Cologne, Kunsthandlung Osper, 2 octobre-16 novembre 2002.

Hans (1901-1958) et Lea (1906-1977) Grundig

Sources primaires

Archives non oubliées

Archives Hans et Lea Grundig, Berlin, Akademie der Künste.

Ecrits d'artistes

1. Recueils, livres et articles écrits par Hans Grundig

GRUNDIG, Hans, GRUNDIG, Lea, „Schön ist, was dem Fortschritt dient. Ein Beitrag zur freien Kunstdiskussion“, *Tägliche Rundschau*, n° 44, 7^{ème} année, 21 février 1951, p.4.

GRUNDIG, Hans, „Der Weg von Eugen Hoffmann“, *Bildende Kunst*, n° 6, 1955, p.423-425.

GRUNDIG, Hans, „Tieranatomie“, *Bildende Kunst*, n° 1, 1957, p.30-31.

GRUNDIG, Hans, „Über die "Asso" in Dresden“, *Bildende Kunst*, n° 7, 1957, p.468-471.

GRUNDIG, Hans, „Das Lied eines Malers“, *Dezennium 1 Zehn Jahre VEB Verlag der Kunst*, 1962, p.70-73.

GRUNDIG, Hans et Lea, *et al.* „Erlebnis und Vorbild - Otto Dix“, *Bildende Kunst*, n° 11, 1966, p.581-584.

GRUNDIG, Hans, *Künstlerbriefe aus den Jahren 1926 bis 1957*, préface de Bernhard Wächter, Rudolstadt, VEB Greifenverlag zu Rudolstadt, 1966.

GRUNDIG, Hans, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin (Ouest), Dietz Verlag, 1973.

GRUNDIG, Hans, *Kulturpolitisches Erbe. Wissenschaftliche Beiträge*, Dresde, Hochschule für Bildende Künste, 1984.

„Briefwechsel Hans Grundig - Rudolf Wunderlich“, *Sinn und Form*, n°3, 37^{ème} année, 1985, p.536-545.

GRUNDIG, Hans, *Das kleine Testament des François Villon*, Dresde, Verlag der Kunst, non daté.

2. Recueils, livres et articles écrits par Lea Grundig

GRUNDIG, Lea, *Im Tal des Todes - Zeichnungen*, Dresde, Sachsenverlag, 1947.

GRUNDIG, Lea, „Schönfarberei und Schönheit“, *Bildende Kunst*, n°3, 1955, p.225-227.

GRUNDIG, Lea, „Neue Wandbilder in Dresden“, *Bildende Kunst*, n°1, 1956, p.12-13.

GRUNDIG, Lea, „Zur Frage des Modernen“, *Bildende Kunst*, n°2, 1957, p.129-130.

GRUNDIG, Lea, „Nikolaus Manoussis - Kämpfer für die gerechte Sache seines Volkes“, *Bildende Kunst*, n°8, 1957, p.558-559.

GRUNDIG, Lea, „Der Weg des Faschismus. Zu einem Triptychon von Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n°3, 1958, p.170-172.

GRUNDIG, Lea, „Wir schlossen einen Freundschaftsvertrag. Künstler arbeiten mit sozialistischen Brigaden zusammen“, *Bildende Kunst*, n°11, 1959, p.805-807.

Lea und Hans Grundig. Reproduktionen, Berlin, Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung, 1959.

GRUNDIG, Lea, *Gesichte und Geschichte*, Berlin (Ouest), Dietz Verlag, 1961.

GRUNDIG, Lea, „Wir wollen die neue Schönheit des Menschen zeigen: Gedanken zum Nationalkongreß“, *Bildende Kunst*, n°9, 1962, p.471-474.

GRUNDIG, Lea, „Kein künstlerischer Schrebergarten“, *Sonntag*, 11 novembre 1962, p.11.

GRUNDIG, Lea, „Es ging um Wertmassstäbe unserer sozialistischen Kunst: Zum neuen Charakter der Jury des V. Deutschen Kunstausstellung“, *Bildende Kunst*, n°12, 1962, p.619-626.

GRUNDIG, Lea, „Die Kunst ist zur Sache des Volkes geworden“, *Bildende Kunst*, n°4, 1963, p.171-175.

GRUNDIG, Lea, „Kleine Eröffnungsrede zur Sandberg-Ausstellung“, *Bildende Kunst*, n°9, 1963, p.493-496.

GRUNDIG, Lea, „Die Wahrheit unseres Lebens sichtbar machen - das ist der Bitterfelder Weg“, *Bildende Kunst*, n°4 et 5, 1964, p.171-177 et p. 227-232.

GRUNDIG, Lea, « Gedanken über das Schöne: Aus dem Diskussionsbeitrag auf der II. Bitterfelder Konferenz“, *Bildende Kunst*, n°7, 1964, p.344-346.

GRUNDIG, Lea, « Meine Reise nach Südostasien“, *Bildende Kunst*, n°9, 1964, p.472-479.

GRUNDIG, Lea, *Kunst unserer Zeit. Bild- und Leseheft für die Kunstbetrachtung*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1964.

GRUNDIG, Lea, « Lieber Freund Walter L.!“, *Bildende Kunst*, n°3, 1965, p.164-165.

GRUNDIG, Lea, „Neue Fragen erfordern neue Antworten“, *Bildende Kunst*, n°5, 1965, p.240-242.

GRUNDIG, Lea, HEINZ, Israel, *Mario von Brentani. Maler der kanadischen Eskimo*, Berlin, Union Verlag, 1975.

GRUNDIG, Lea, „Zeit sich zu erinnern: Anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung der ASSO“, *Bildende Kunst*, n°12, 1977, p.587-592.

GRUNDIG, Lea, *Über Hans Grundig und die Kunst des Bildermachens*, Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1978.

Livres illustrés

GLASSBRENNER, Adolf, *Neue Reineke Fuchs*, Berlin, Das Neue Berlin, 1957. (Ill. Hans Grundig)

LAZAR, Auguste, *Der neue Däumling*, Berlin, Der Kinderbuchverlag, 1954. (Ill. de Hans Grundig)

FÜHMANN, Franz, *Stürzende Schatten: Novellen*, Berlin, Verlag der Nation, 1959. (Ill. de Hans et Lea Grundig)

VILLON, François, *Das Kleine und das Grosse Testament mit 77 Zeichnungen von Hans Grundig*, préface de Lea Grundig, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1976.

WEINERT, Erich, *Und diese Welt wird unser sein*, Leipzig, Reclam, 1959. (Ill. de Hans et Lea Grundig entre autres)

ZALAMEA, Jorge, *Das große Burundun-Burunda ist tot*, Berlin, Verlag der Nation, 1957. (Ill. de Hans Grundig)

Sources secondaires

Ouvrages

FEIST, Günter, *Lea Grundig: Zeitgenossen. Bildnisse aus drei Jahrzehnten*, Dresde, Verlag der Kunst, 1963.

FEIST, Günter, *Hans Grundig*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1979.

FROMMHOLD, Erhard, *Hans und Lea Grundig*, Dresde, Verlag der Kunst, 1958.

FROMMHOLD, Erhard, WEBER, Stephan, *Hans Grundig. Schaffen im Verborgenen*, Dresde, Hochschule für bildende Künste (*Phantasos*, Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden), 2001.

HÜTT, Wolfgang, *Lea Grundig*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1969.

Articles

ANONYME, „Hans-und-Lea-Grundig-Ausstellung in Lyon“, *Bildende Kunst*, n°11, 1963, p.606-607.

BERNHARDT, Günter, „Zur Entwicklung des Realismus in den Bildnissen von Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n°1, 1965, p.22-27.

BERNHARDT, Günter, „Die Entwicklung des Realismus in Bildnissen Hans Grundigs“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe*, n°4, 1966, p.375-387.

BERNHARDT, Günter, „Verzeichnis der Gemälde, der bemalten Möbel und Geräte sowie der Druckgraphiken Hans Grundigs“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe*, n°4, 1966. (supplément)

BERNHARDT, Günter, „Neuentdeckte und unbekannte Malereien Hans Grundigs“, *Bildende Kunst*, n°6, 1967, p.300-305.

BERNHARDT, Günter, „Zur Entwicklung des Menschenbildes in frühen Zeichnungen Hans Grundigs“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe*, n°1, 18^{ème} année, 1969, p.97-101.

BERNHARDT, Günter, „Zum Beitrag der Grundigs zur Entwicklung des Realismus in der proletarischen Kunst während ihrer Zugehörigkeit zur "ASSO"“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Gesellschaft- und sprachwissenschaftliche Reihe*, n°1/2, 1970, p.17-23.

DREIBIGER, Christa-Maria, „Zwei Fassungen der *Opfer des Faschismus*: Zum 20. Todestag von Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n°9, 1978, p.457-460.

DYMSCHITZ, Alexander, „Meine Begegnung mit Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n° 5, 1965, p.268-269.

EISOLD, Dietmar, „Das realistische Bild eines Kommunisten. Zum Fernsehfilm *Requiem für Hans Grundig*“, *Neues Deutschland*, n° 47, 31^{ème} année, 24 février 1976, p.4.

FEIST, Günter, „Hans Grundig - Lea Grundig: Der Weg zweier Künstler und Kämpfer“, *Bildende Kunst*, n° 9 et 10, 1958, p.587-591 et p.659-665.

FEIST, Peter H., „Leidenschaft, revolutionäre Phantasie. Hans-Grundig-Ausstellung am Fernsehturm in Berlin“, *Neues Deutschland*, n° 272, 28^{ème} année, 2 octobre 1973, p.4.

FEIST, Günter, „Hans Grundig: *Tagelöhnersiedlung in Pommern*“, *Bildende Kunst*, n° 12, 1973, p.590.

FEIST, Peter H., „Bildzeichen, die Unvergeblich sein sollten. Zum 90. Geburtstag der Graphikerin Lea Grundig“, *Neues Deutschland*, 24 mars 1996.

FÖRSTER, Ruth, „Träumer und Kämpfer: Hans Grundig. Zum 85. Geburtstag“, *Bildende Kunst*, n° 2, 1986, p.90-92.

FROMMHOLD, Erhard, „*Ächtet die Atombombe!* Zu einem Bild von Hans Grundig“, *Bildende Kunst*, n° 3, 1955, p.178-180.

HOFMANN, Heinz, „Menschenbildnis eines streitbaren Künstlers. *Requiem für Hans Grundig* auf dem Bildschirm“, *National-Zeitung*, n° 47, 29^{ème} année, 24 février 1976, p.7.

HORN, Ursula, „Hans Grundig: der Visionär unter den Malern“, *Sonntag*, n° 24, 14 juin 1970, p.8.

HORN, Ursula, „Negation der Barbarei - Bejahung des Menschen. Zum 75. Geburtstag Hans Grundigs (19. 2. 1901 - 11. 9. 58)“, *Bildende Kunst*, n° 2, 1976, p.79-82.

HÜTT, Wolfgang, „Das zeitlos Zeitbezogene, die Poesie, das Malerische und die Bildfindung im Werk von Lea Grundig“, *Bildende Kunst*, n° 4, 1967, p.185-189.

HÜTT, Wolfgang, „Wegzeichen in unserem Jahrhundert: Lea Grundig zum 70. Geburtstag“, *Bildende Kunst*, n° 3, 1976, p.123-126.

JÄHNER, Horst, „Wie ich sehe: Porträtzeichnungen einer Chinareise von Lea Grundig“, *Sonntag*, n° 11, 12 mars 1961, p.16.

JUNGHANNS, Kurt, „Lea Grundig und der Faschismus: zum 50. Geburtstag der Künstlerin“, *Bildende Kunst*, n° 1, 1956, p.193-196.

KEISCH, Claude, „Bekanntnis in Bildern: Hans-Grundig-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett“, *Sonntag*, n° 46, 17 novembre 1968, p.8.

KOKOSCHKA, Oskar, « *Im Tal des Todes* », *Freie Tribüne: Anti-nazi monthly*, n°3, vol. VII, mars 1945, p.7-8.

KOTSCHETOW, A., „Grundig-Ausstellung in der Sowjetunion“, *Neues Deutschland*, n°126, 14^{ème} année, 8 mai 1959, supplément n°18, p.2.

KUBSCH, Hermann Werner, „... weil sie die WARHEIT sagen!“ Betrachtungen zu einer Ausstellung von Hans und Lea Grundig“, *Wochenpost*, n°27, 5^{ème} année, 5 juillet 1958, p.17.

KUBSCH, Hermann Werner, „Immer und in allem: ein Kommunist. Zum Tode des großen deutschen Malers und Grafikers Hans Grundig“, *Sonntag*, n°38, 21 septembre 1958, p.5.

KUBSCH, Hermann Werner, „Leben einer tapferen Frau“, *Neues Deutschland*, 6 juin 1959, 14^{ème} année, n°153, supplément n°22, p.2.

LANG, Lothar, „Lea und Hans Grundig - Künstler des sozialistischen Realismus“, *Die Weltbühne*, n°23, 13^{ème} année, 4 juin 1958, p.723-729.

LANG, Lothar, „Gedenkblatt für einen Maler“, *Die Weltbühne*, n°9, 16^{ème} année, 1^{er} mars 1961, p.284-286.

LANG, Lothar, „Die Hans-Grundig-Ausstellung“, *Die Weltbühne*, n°41, 1973, p.1296-1298.

LIEBMANN, Kurt, „Anklage und Bekenntnis: Lebenserinnerungen des Malers Hans Grundig“, *Sonntag*, n°36, 8 septembre 1957, p.7.

LIEBMANN, Kurt, „Zwei Künstler im Klassenkampf. Zur Dresdner Ausstellung des Gesamtwerkes von Lea und Hans Grundig“, *Neues Deutschland*, n°40, 13^{ème} année, 15 février 1958, supplément n°7, p.2.

LIEBMANN, Kurt, „Kampfgefährten der Arbeiterklasse: zu einer Ausstellung des Gesamtwerkes von Hans und Lea Grundig“, *Sonntag*, n°27, 6 juillet 1958, p.12.

LÜDECKE, Heinz, „Sibirien in Westberlin“, *Die Weltbühne*, n°20, 23^{ème} année, 14 mai 1968, p.638-639.

NOWAK, Bernhard, „Buchbesprechungen. "... Dein Hans"“, *Bildende Kunst*, n°2, 1969, p.104-106.

OLBRICH, Harald, „Eine Kunst, in der alles zum Gleichnis wird. Hans-Grundig-Ausstellung am Fernsehturm in Berlin“, *Berliner Zeitung*, n°289, 29^{ème} année, 19 octobre 1973, p.6.

PANITZ, Eberhard, „Lebensgeschichte und Geschichte. Lea Grundig: *Gesichte und Geschichte*, Dietz Verlag, Berlin 1958“, *Neue Deutsche Literatur*, n°5, 1959, p.138-140.

PERAHIM, Jules, „Hans & Lea Grundig“, *Arta Plastică*, n°1, 1961, p.35-37.

POMMERANZ-LIEDTKE, Gerhard, „Mit Herz und realistischen Blick. Lea Grundig zeichnete chinesische Menschen“, *Neues Deutschland*, n°55, 16^{ème} année, 24 février 1961, p.4.

POMMERANZ-LIEDTKE, Gerhard, „Der Sieg gehört Kuba : kubanische Menschen - gezeichnet von Lea Grundig“, *Neues Deutschland*, n°14, 17^{ème} année, 14 janvier 1962, p.4.

REINHARD, Annemarie, „Von der Liebe zum Leben“, *Neue Deutsche Literatur*, n°7, 1958, p.130-133.

SCHUDER, Rosemarie, „Das Bündnis: Gedanken zu zwei Bildern Hans Grundig“, *Neue Zeit*, n°74, 29 mars 1975, p.6.

SCHULZE, Ingrid, „Die revolutionären Traditionen im graphischen Werk Hans Grundigs“, *Bildende Kunst*, n°4, 1961, p.242-250.

WIEGHARDT-LAZAR, Auguste, „Lea Grundig zum 60. Geburtstag“, *Bildende Kunst*, n°4, 1966, p.181-185.

WINTER, Wolfgang, „Hans Grundig als Zeichner: zu einer Ausstellung des Dresdener Kupferstich-Kabinetts“, *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1968-1969, p.87-94.

Zentralkomitee der SED, Verband Bildender Künstler der DDR, Akademie der Künste der DDR, „In Memoriam Lea Grundig“, *Bildende Kunst*, n°12, 1977, p.609-611.

Catalogues d'exposition

Hans und Lea Grundig: Malerei, Graphik, Dresde, Albertinum, Berlin, Pavillon der Kunst, 1958.

Lea Grundig: Ausstellung Chinareise, Berlin, Pavillon der Kunst, 1961.

Hans Grundig: Malerei, Zeichnungen, Druckgraphik, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, National-Galerie, 1962.

Hans et Lea Grundig, Musée de Lyon, 1962.

Hans Grundig Dresden 1901-1958, Berlin (Ouest), Ladengalerie, février-mars 1966.

Lea Grundig, Berlin, Nationalgalerie, 1967.

Hans Grundig. Ausstellung zum 70. Geburtstag, Berlin (Ouest), Ladengalerie, 1971.

Hans Grundig: Skizzen und Zeichnungen, Dresde, 1971.

Hans e Lea Grundig, Milan, Square Gallery, 1972.

Hans und Lea Grundig, Berlin, Köpenicker Pädagogenklub, 1972.

Lea Grundig: Werkverzeichnis der Radierungen, Berlin (Ouest), Ladengalerie, 1973.

Hans Grundig: Malerei-Graphik, Leipzig, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, Museum der bildenden Künste, 1973-1974.

Lea Grundig: Zeichnungen, Graphik, Berlin, Leipzig, Dresde, 1975-76.

Hans Grundig: un artista tedesco tra le due guerre, Lecco, Villa Manzoni, 1976.

Käthe Kollwitz - Lea Grundig, Göteborg, Kunstmuseum, 1979.

Lea Grundig 1906-1977: Zeichnungen und Radierungen. Ausstellung zum 75. Geburtstag, Reutlingen, Hans Thoma-Gesellschaft, Studio-Galerie, 1981.

Lea Grundig: Jüdin, Kommunistin, Graphikerin, Berlin, Ladengalerie, 1996, New York, Galerie Saint Etienne, 1997.

Hans Grundig. 15 Radierungen, Berlin, Ladengalerie, 1999.

Zwischen Karneval und Aschermittwoch: Hommage für Hans Grundig, Dresde, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2001.

Otto Dix (1891-1969)

Sources primaires

Ouvrages

DIX, Otto, *Lettres et dessins*, traduit de l'allemand et présenté par Catherine Teissier, Editions Sulliver, 2010.

SCHMIDT, Diether, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1978.

Articles

Anonyme, „Erlebnis und Vorbild - Otto Dix“, *Bildende Kunst*, n°11, 1966, p.581-586.

ECKHARDT, Paul, „Ein Maler in der Wandlung“, *Union*, 17 septembre 1949.

REISSERT, „Der gewandelte Otto Dix“, *Tägliche Rundschau*, 9 mars 1950, p.1.

WIEMANN, Hermann, „Die Wandlungen des Malers Otto Dix“, *Bildende Kunst*, n°10, 1949, p.342-347.

Sources secondaires

Ouvrages

BAUER, Christoph (dir.), *Otto Dix: Werke von 1933 bis 1969*, Cologne, Wienand, 2003.

BLÜBAUM, Dirk, *Otto Dix - Der See - Die Kunst - Die Landschaft*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler, 2000.

FISCHER, Lothar, *Otto Dix: Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1981.

KARCHER, Eva, *Otto Dix 1891-1969*, Cologne, Taschen, 2002.

KIRCHERER, Michael, LÖFFLER, Fritz, FICUS, André, *Otto Dix Landschaften*, Friedrichshafen, Verlag Robert Gessler (Kunst am See), 1984.

LÖFFLER, Fritz, *Otto Dix: Leben und Werk*, Dresde, Verlag der Kunst (3^{ème} édition revue et augmentée), 1972.

LÖFFLER, Fritz, *Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichen und Tod*, Berlin, Union Verlag, 1986.

SCHUBERT, Dietrich, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1991.

SCHWARZ, Birgit et Michael Viktor, *Dix und Beckmann: Stil als Option und Schicksal*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1996.

Articles

BAUDIN, Katia, « La modernité du passé : Otto Dix, les maîtres anciens et la République de Weimar », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°53, automne 1995, p.79-101.

BECK, Rainer, « "Flucht ist immer falsch" - Inneres Exil als Emigration. Otto Dix im Dritten Reich », *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV: Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p.149-178.

KENDE, René, „Die schwarzen Pleiaden oder vom Bild der Sieben Todsünden“, *Die Waage. Zeitschrift der Chemie Grünenthal*, 1970, vol. 9, n°1, p.2-14.

SCHUBERT, Dietrich, „Politische Metaphorik bei Otto Dix 1933-1939“, *Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre: 29 Standpunkte zu künstlerischen und ästhetischen Prozessen und Kontroversen*, Dresde, Verlag der Kunst, 1990.

WERMESTER, Catherine, « Les paysages d'Otto Dix à l'époque du Troisième Reich : jalons d'une réception », *Lire, voir entendre : la réception des objets médiatiques*, Actes du colloque « La réception des objets médiatiques, XIX^e-XX^e siècles », Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 24, 25 et 26 janvier 2008, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, p.148-156.

WERMESTER, Catherine, „Peindre c'est mettre de l'ordre“ in: DIX, Otto, *Comment je peins un tableau*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Institut National d'Histoire de l'Art/Editions Ophrys, 2011, p.4- ?- ?.*

Catalogues d'exposition

Otto Dix zum 90. Geburtstag, Stuttgart, Galerie der Stadt, 1981-1982.

Dix, Stuttgart, Galerie der Stadt, Berlin, Nationalgalerie, 1991.

Otto Dix: 1891-1969, Londres, Tate Gallery, 1992.

Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung, Friedrichshafen, Zeppelin-Museum, 1992.

Otto Dix Landschaften 1933-1945: « wie soll man da entscheiden, wo das Alte aufhört und das Neue beginnt », Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1995.

Otto Dix (1891-1969): Bilder der Bibel und andere christliche Themen, Städtische Galerie, 1995-1996.

Otto Dix et les Maîtres anciens, Colmar, Musée d'Unterlinden, 1996.

Otto Dix. Metropolis, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1998.

Otto Dix : Dessins d'une guerre à l'autre, Paris, Centre Georges Pompidou, 2003.

Otto Dix, Montréal, Musée des Beaux-arts, New York, Neue Galerie, 2010-2011.

INDEX DES ARTISTES CITÉS

- Abel, Adolf..... 396, 398
Ackermann, Max 3, 90, 124
Adler, Jankel..... 187, 393
Arp, Hans 124
Balden, Theo 168
Baldung Grien, Hans 274
Baluschek, Hans..... 243, 315
Barlach, Ernst 33, 36, 47, 48, 69, 70,
71, 72, 73, 75, 76, 83, 99, 101,
107, 114, 120, 132, 151, 152, 153,
154, 155, 159, 215, 251, 377, 419,
420
Barz, Mathias..... 272, 408
Baselitz, Georg 380
Baumeister, Willi 57, 58, 59, 60, 61,
62, 63, 90, 96, 98, 100, 101, 102,
103, 113, 121, 131, 173, 174, 334,
374, 380, 387, 402, 443
Bayer, Herbert 331, 464
Beckmann, Max.. 15, 30, 31, 34, 35,
42, 43, 47, 48, 50, 51, 52, 95, 96,
98, 115, 116, 122, 145, 151, 169,
202, 207, 210, 215, 246, 293, 334,
388, 402, 508
Belling, Rudolf 13, 14
Bellmer, Hans..... 190
Bergander, Rudolf 213, 217, 219
Beuys, Joseph..... 303
Bissier, Julius 58, 59, 200, 403, 406
Blumenthal, Hermann..... 134, 138,
332, 377, 394, 395, 396, 400
Böckstiegel, Peter August..... 470
Böhmer, Bernhard .. 8, 9, 41, 45, 72
Böhringer, Volker 315, 503, 504,
505, 506, 509
Bosch, Jérôme.. 163, 264, 266, 274,
275, 277
Bowien, Erwin 432, 433
Braque, Georges 114, 210
Breker, Arno. 19, 72, 135, 179, 324,
325, 371, 415, 517, 519
Bruegel, Pieter.. 274, 275, 277, 365
Bruse, Hermann..... 346
Caden, Gert..... 91
Caspar, Carl 100, 410
Caspar-Filser, Maria 100
Cézanne, Paul 42, 196
Chagall, Marc 56, 157
Champion, Theo 410, 431
Coester, Oskar 100, 172
Conz, Walter 101
Corinth, Lovis..... 12, 47, 74
Cranach, Lucas. 215, 272, 289, 291,
415
Cremer, Fritz 241
Crodell, Carl 95, 168
Dali, Salvador 176
David, Jacques-Louis 511
Davringhausen, Heinrich Maria
..... 190
Dexel, Walter ... 388, 389, 390, 391,
392, 393, 425
Dietrich, Adolf 410, 416
Dischinger, Rudolf 503, 509
Dix, Otto 9, 14, 16, 37, 42, 46, 47,
61, 64, 95, 96, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 109, 110, 111, 115,
122, 123, 124, 145, 146, 147, 148,
149, 160, 165, 168, 169, 171, 172,
175, 176, 177, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 206, 207, 208, 209, 210,
211, 212, 213, 214, 216, 217, 218,
219, 232, 243, 246, 251, 274, 289,
296, 300, 335, 355, 359, 362, 366,
383, 385, 388, 400, 401, 411, 419,
420, 421, 434, 435, 436, 437, 438,
447, 448, 449, 475, 498, 499, 503,
506, 507

Doesburg, Theo van 391
 Dörries, Bernhard 179, 401, 402
 Dorsch, Ferdinand 149
 Duda, Fritz..... 165, 167, 345
 Dufy, Raoul 357
 Dürer, Albrecht.. 65, 137, 262, 266,
 274, 289, 291, 292, 300, 408, 411,
 415, 512
 Ehmsen, Heinrich 88, 100, 114,
 168, 203, 204
 Emil Schumacher 326
 Ende, Edgar .. 14, 99, 100, 125, 131,
 137, 138, 139, 140, 269, 334, 392,
 405, 411, 422, 439, 494, 510
 Ensor, James 275
 Erfurth, Hugo 334
 Erler, Fritz 418
 Ernst, Max 48, 104, 187, 190, 191
 Feibusch, Hans..... 502
 Feininger, Lyonel... 42, 45, 48, 159,
 215, 419, 420
 Felixmüller, Conrad 377
 Frank, Alfred 254, 263, 294
 Freundlich, Otto 187
 Friedländer, Johnny 190, 255, 257,
 281, 373, 512
 Friedrich, Caspar David 35, 64, 93,
 135, 289, 380, 410, 411, 412, 413,
 414, 415, 434, 437, 438, 439, 498,
 499, 508
 Fritsch, Ernst..... 100, 393
 Fuhr, Xaver 95, 96, 99, 412
 Führmann, Rudolf 369
 Furtwängler, Wilhelm... 21, 78, 79,
 84, 85, 86, 87, 392
 Geiger, Willi 13
 Geisberg-Wichmann, Renate.. 502
 Geitlinger, Ernst 100
 Geyer, Wilhelm..... 455
 Gies, Ludwig..... 14, 15
 Gilles, Werner..... 100, 271, 332, 394,
 401, 403
 Gleizes, Albert 141
 Goetz, Karl Otto 58, 99
 Goller, Bruno..... 392
 Götz, Karl Otto..... 29, 64, 113, 434
 Griebel, Otto..... 18, 217, 222, 438
 Gris, Juan..... 210
 Gromaire, Marcel 357, 358
 Gropius, Walter . 90, 251, 387, 388,
 391, 464
 Grossmann, Ludwig..... 100
 Großpietsch, Curt..... 216
 Grosz, George 17, 31, 32, 104, 124,
 125, 169, 171, 176, 183, 184, 206,
 219, 243, 246, 251, 273, 282, 356,
 369, 377, 386, 419, 420, 421, 456,
 485
 Grundig, Hans .. 243, 245, 246, 247,
 249, 255, 257, 258, 259, 260, 261,
 264, 266, 267, 274, 275, 277, 278,
 279, 280, 281, 282, 283, 287, 288,
 289, 290, 296, 298, 299, 358, 359,
 360, 361, 362, 363, 364, 365, 368,
 369
 Grundig, Lea..... 241, 244, 254, 255,
 256, 257, 258, 260, 261, 277, 278,
 279, 280, 281, 288, 289, 292, 294,
 298, 299, 315, 341, 358, 359, 360,
 363, 366
 Grünewald, Matthias 35, 260, 263,
 266, 269, 272, 273, 274, 277, 289,
 291, 292, 365, 435
 Gute, Herbert 18, 222, 225, 344,
 448
 Haas, Leo 408
 Hans et Lea Grundig 152, 224, 228,
 256, 348, 370, 373
 Hans Grundig 16, 18, 27, 39, 90, 91,
 92, 98, 104, 105, 108, 109, 110,
 122, 123, 132, 151, 153, 174, 212,
 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231,
 232, 233, 234, 235, 236, 237, 244,
 256, 266, 267, 274, 275, 276, 277,
 281, 284, 285, 286, 293, 299, 300,

345, 347, **348**, 350, 358, 359, 360,
 362, **363**, 366, 368, 369, 370, 372,
 373, **443, 444, 494, 501, 508, 511,**
518
 HAP Grieshaber 270
 Hartmann, Adolf..... 33, 100, 504
 Hartung, Hans 325
 Hausmann, Raoul..... 124, 125
 Heartfield, John 96, 108, 124, 125,
 219, 251, 264, 296, 300, 315, 351,
 362, 377, 485, 502
 Heckel, Erich 8, 29, 32, 33, 76, 100,
 101, 124, 159, 242, 246, 332, 393,
 419, 420
 Hegemann, Marta 191
 Hegenbarth, Josef 90, 95, 263
 Heiliger, Bernhard 89, 113, 326
 Heise, Wilhelm..... 33, 70, 89, 403
 Heisig, Bernhard 241, 291
 Heldt, Werner..... 113, 331
 Henselmann, Hermann 90
 Höch, Hannah... 113, 124, 125, 126,
 128, 129, 130, 316, 403, 405, 406
 Hoerle, Heinrich 360
 Hofer, Karl 5, 19, 37, 40, 47, 48, 85,
 89, 90, 91, 92, 95, 98, 99, 100,
 103, 105, 108, 114, 132, 156, 157,
 159, 160, 161, 173, 175, 209, 210,
 246, 278, 335, 338, 370, 373, 375,
 377, 419, 420, 480, 494, 503, 509,
 510, 512
 Hoffmann, Eugen... 16, 41, 74, 105,
 108, 219, 222, 229, 230, 231, 340,
 408
 Holbein, Hans..... 129, 215, 390
 Honisch, Dieter 314, 325, 340
 Horn, Rebecca..... 299, 325
 Hubbuch, Karl 315, 316, 406
 Huelsenbeck, Richard 124
 Itten, Johannes 162, 361
 Jaeckel, Willy..... 65, 202, 470
 Jawlensky, Alexej von 114, 353
 Jürgens, Grethe 405
 Kandinsky, Vassily . 48, 50, 52, 124,
 215, 247, 340, 380, 386, 387, 391,
 465, 472
 Kanoldt, Alexander ... 35, 102, 176,
 410, 411, 412, 413, 425, 426, 427,
 428, 429, 453
 Kasper, Ludwig 133, 134, 136, 137,
 138, 332, 371, 393, 394, 396
 Kaus, Max 100, 470
 Kiefer, Anselm 303, 325
 Kirchner, Ernst Ludwig... 8, 10, 14,
 30, 32, 43, 63, 76, 80, 81, 98, 114,
 132, 159, 242, 419, 420, 465
 Klee, Paul ... 32, 35, 47, 67, 98, 110,
 248, 332, 386, 391, 417, 419, 420
 Klinger, Max 129, 251, 268
 Knorr-Dreßler, Käthe 400
 Kokoschka, Oskar 47, 48, 95, 96, 98,
 210, 246, 251, 262, 377, 388, 419,
 420, 512
 Kolbe, Georg 70, 71, 72, 251
 Kollwitz, Käthe .. 47, 69, 73, 74, 75,
 83, 107, 108, 151, 152, 153, 154,
 155, 160, 175, 211, 215, 227, 243,
 251, 268, 300, 315, 369, 372, 377,
 394, 400, 510
 Krause, Franz 27, 58, 59, 60, 66, 77,
 402
 Krempel, Ulrich 325
 Kretschmar, Bernhard 95
 Kruse, Wilhelm..... 396
 Kubin, Alfred 275
 Kuhn, Hans 100
 Küpper, Will 366, 367, 368, 377,
 379, 406
 Lachnit, Wilhelm 90, 105, 136, 153,
 154, 167, 168, 218, 222, 231, 296,
 443
 Langer, Lea..... *Voir* Grundig, Lea
 Lauterbach, Carl. 18, 352, 408, 461
 Le Corbusier 467
 Lea Grundig .. 16, 91, 104, 106, 107,
 108, 123, 217, 218, 219, 220, 221,

222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 256, 259, 274, 299, 300, 341, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 362, 364, 369, 372, 373, 443, 444, 511
 Léger, Fernand... **52, 187, 188, 249, 357, 467**
 Lehmbruck, Wilhelm**13, 35, 48, 72, 74, 99, 114, 305**
 Leibl, Wilhelm..... **251, 462**
 Lendvai-Dircksen, Erna..... **431**
 Lenk, Franz**101, 102, 335, 377, 400, 401, 410, 411, 412, 420, 431, 447, 448**
 Lex-Nerlinger, Alice **167, 246**
 Lhote, André **357**
 Liebermann, Max .. **39, 80, 223, 251**
 Lingner, Max**95, 152, 167, 190, 204, 246, 251, 315**
 Lohse, Carl..... **168**
 Lörcher, Alfred **58**
 Lurçat, Jean **357**
 Macke, August**67, 74, 103, 114, 332**
 Magritz, Kurt **154, 166, 273, 508**
 Maillol, Aristide **76, 133**
 Malevitch, Kasimir..... **467**
 Mammen, Jeanne **102, 113, 406**
 Marc, Franz... **35, 42, 45, 48, 49, 50, 55, 67, 72, 74, 95, 111, 112, 114, 144**
 Marcks, Gerhard **13, 134, 331, 332, 470**
 Marinetti, Filippo Tommaso **35, 36**
 Martin, Günther**293, 379, 380, 389, 395, 396, 399, 400, 418, 427**
 Masereel, Frans..... **344, 373**
 Mataré, Ewald..... **114, 377**
 Matisse, Henri **45, 114**
 Mebes, Paul **14**
 Meidner, Ludwig **361**
 Meistermann, Georg..... **96**
 Mendelsohn, Erich **14**
 Mense, Carlo..... **403, 411**
 Menzel, Adolf **215, 251**
 Metzinger, Jean..... **141**
 Miro, Joan..... **50**
 Modersohn-Becker, Paula **95**
 Moll, Oskar..... **65, 426, 427, 428**
 Molzahn, Johannes..... **426**
 Mondrian, Piet **52, 74, 467**
 Monjau, Frank **332**
 Muche, Georg..... **57, 58, 59**
 Mueller, Otto..... **32, 215**
 Mueller-Landau, Rolf..... **100**
 Müller, Richard .. **16, 17, 37, 46, 58, 147, 149, 224, 271, 341, 414, 415, 417**
 Müller-Hufschmidt, Willi **503**
 Munch, Edvard **242, 403**
 Nagel, Otto..... **18, 88, 95, 108, 149, 150, 167, 169, 215, 219, 222, 243, 246, 251, 252, 253, 294, 297, 315, 392, 432, 443, 457**
 Nay, Ernst Wilhelm **43, 98, 100, 113, 173, 181, 182, 376, 377, 382, 403**
 Nerlinger, Oskar **18, 19, 88, 90, 91, 93, 148, 156, 165, 166, 167, 243, 246, 252, 253, 298, 315, 406, 443**
 Niederreuther, Thomas..... **100**
 Nolde, Emil... **12, 14, 21, 29, 32, 33, 35, 37, 39, 42, 43, 44, 47, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 95, 96, 97, 101, 102, 159, 183, 246, 289, 294, 325, 332, 335, 371, 375, 393, 419, 420, 450, 451, 452, 453, 465, 515**
 Nussbaum, Felix..... **276, 288**
 Oelze, Richard **161, 439**
 Ott, Richard **100**
 Ozenfant, Amédée **358**
 Padua, Paul Maria **19**
 Pankok, Otto .. **11, 18, 95, 161, 205, 258, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 295, 296, 368, 408**

Pechstein, Max... 29, 32, 47, 62, 88,
 89, 90, 95, 96, 99, 100, 105, 110,
 114, 175, 182, 183, 184, 211, 246,
 331, 332, 377, 419, 420
 Peiner, Werner 420
 Petersen, Carl Olaf 282
 Pforr, Franz 275
 Picasso, Pablo 45, 56, 66, 111, 112,
 114, 146, 157, 187, 192, 210, 215,
 241, 367, 368, 466
 Pollock, Jackson 61, 196, 197
 Purrmann, Hans 397
 Querner, Curt... 108, 200, 213, 219,
 261, 262, 365
 Räderscheidt, Anton 187, 188, 189,
 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,
 197, 198, 497
 Radziwill, Franz 296, 335, 385, 410,
 413, 416, 417, 418, 419, 420, 421,
 422, 423, 424, 425, 426, 434, 453,
 455, 472, 473, 474, 475, 476, 477,
 479, 480, 481, 482, 491, 493
 Rasch, Heinz..... 57, 59, 60, 374
 Rembrandt.. 35, 217, 270, 300, 412,
 415, 417, 432, 484
 Renger-Patzsch, Albert 413
 Renner, Paul..... 102
 Renoir, Auguste 52
 Reutti, Kurt 9, 159
 Richter, Hans Theo.... 95, 124, 125,
 168, 211, 213, 470
 Rohe, Mies van der..... 14, 71, 387,
 388, 464
 Rohlf, Christian 95, 103, 114, 402,
 406
 Rosen, Charlotte..... 396
 Rössing, Karl..... 425, 427, 470
 Rudolph, Wilhelm 90, 297
 Runge, Philipp Otto. 380, 409, 413,
 415
 Rüter, Hubert..... 265
 Saliger, Ivo..... 428, 437
 Sandberg, Herbert..... 88, 159, 167
 Schad, Christian..... 316, 498
 Scharff, Edwin..... 10, 58, 72, 331
 Scharl, Josef..... 127, 267
 Scheibe, Richard..... 70, 71, 72
 Schiffner, Johannes 396
 Schinkel, Karl Friedrich.... 64, 251,
 413
 Schlemmer, Oskar ... 42, 49, 57, 58,
 59, 60, 61, 67, 69, 98, 102, 121,
 122, 131, 132, 176, 200, 335, 340,
 377, 387, 390, 402, 406, 412, 455,
 465
 Schlichter, Rudolf.... 100, 127, 202,
 272, 273, 418, 419, 437, 455, 482,
 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489,
 490
 Schmidhagen, Reinhard..... 503
 Schmidt-Rottluff, Karl.. 14, 19, 29,
 32, 33, 43, 73, 76, 89, 90, 91, 95,
 96, 97, 99, 100, 114, 157, 202,
 242, 246, 331, 332, 393, 419, 420
 Scholz, Georg. 40, 41, 91, 315, 330,
 331, 397, 398, 410
 Schrimpf, Georg. 69, 133, 176, 335,
 402, 410, 411, 412, 413, 425, 428,
 429, 430, 431, 432, 437
 Schulze, Fritz 63, 219, 229, 230,
 258, 263, 264, 272, 335, 343, 344,
 346, 419, 422, 423, 482
 Schulze-Knabe, Eva. 219, 226, 229,
 258, 344
 Schumacher, Kurt.... 326, 343, 345,
 346
 Schwesig, Karl..... 268
 Schwitters, Kurt 124, 125, 171, 393,
 405
 Seehaus, Paul A. 114
 Seitz, Gustav 27, 88, 89, 332
 Sintenis, Renée 14, 88, 90
 Sitte, Willi 291
 Slevogt, Max 246
 Spaeth, Richard 100
 Spitzweg, Carl..... 367

Stam, Mart 231
 Strecker, Paul 100
 Stempel, Horst 108, 165, 166, 167
 Tappert, Georg 90
 Taut, Bruno..... 14, 251
 Teuber, Hermann 393, 394, 396,
 401
 Thiemann, Hans 43, 113
 Thoma, Hans 217, 256, 462
 Thorak, Josef 19, 72
 Troekes, Heinz..... *Voir* Trökes, Heinz
 Trökes, Heinz . 89, 96, 99, 100, 113,
 407
 Tucholski, Herbert ... 394, 396, 399
 Uhlmann, Hans..... 96, 113
 van de Velde, Henry 251
 Van Gogh, Vincent.. 42, 67, 94, 450
 Vinci, Léonard de 274, 405
 Vinnen, Carl..... 33
 Vlaminck, Maurice 294
 Vogeler, Heinrich 315
 Voll, Christoph 315
 Volwahren, Herbert 16, 104
 Weber, Andreas Paul 218, 230,
 231, 236, 260, 300, 443, 450, 472,
 476, 477, 478, 479, 480, 482, 491,
 493, 514
 Weinmair, Karl..... 352
 Werner, Theodor 57, 374, 375, 377
 Winter, Fritz99, 174, 175, 353, 354,
 402, 403, 407
 Wollheim, Gert 48
 Wols 190
 Wüsten, Johannes 146, 350
 Zeller, Magnus.... 12, 108, 162, 163,
 164, 265, 274, 276, 280, 288, 290,
 296
 Ziegler, Adolf . 13, 40, 41, 163, 289,
 415, 428, 437
 Zille, Heinrich 219, 243
 Zimmermann, Max..... 100, 113, 270,
 271, 433

Résumé

Nombreux sont les ouvrages – et ce dans tous les domaines du savoir – qui traitent de l'Allemagne nationale-socialiste. Depuis 1947, et le livre d'Adolf Behne (*Entartete Kunst*), le sort des artistes dans le Troisième Reich suscite l'intérêt, si ce n'est la compassion, des historiens de l'art. Néanmoins, seuls les persécutés, ceux que le régime nazi avait taxé de "dégénérés", retiennent l'attention, célébrés comme autant de héros. Ce sont eux qui vont être appelés par les Alliés pour "décontaminer" un peuple tout entier corrompu par douze ans de dictature, et racheter la faute.

C'est précisément l'histoire de cette image de l'artiste, tantôt qualifié de « dégénéré », tantôt d' « émigré intérieur », que nous retraçons, de la fin de la Seconde Guerre mondiale à nos jours. Si les publications et expositions consacrées à l'art moderne à l'époque nazie sont nombreuses, jamais, en effet, le travail de mise en perspective des propos sur ce sujet n'avait été fait. Articulés en un récit cohérent, capable de rendre compte des changements d'appréciation sur le temps long du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, ces derniers rendent comptent des contradictions parfois manifestes d'une monographie à l'autre qu'il faut élucider, et permettent de mettre à jour des manières de penser et de voir, conditionnées par un horizon d'attente en constante mutation. Replacés dans un contexte politique et social, associés à des changements de mentalités, ces discours, problématisés et hiérarchisés, écrivent en filigranes une histoire de l'art au XX^e siècle et nous obligent à réfléchir sur la place, le sens de l'art, et l'image de l'artiste.

Abstract

*There are numerous publications in all areas of knowledge covering Nazi Germany. Since 1947 and the book by Adolf Behne (*Entartete Kunst*), the fate of the Artist in the Third Reich has sparked interest, even compassion, of Art Historians. Nevertheless, only those persecuted by the Nazi Regime, labelled « Degenerate », are celebrated as heroes. These artists would be the ones called on by the Allies to « decontaminate » and pay back the crimes of an entire nation corrupted by twelve years of dictatorship.*

It is precisely the evolution of the image of these artists, described as « degenerate » or sometimes « inner emigrants », that I am retracing from the end of World War II until today. Despite a huge amount of publications and exhibitions about Modern Art from the Nazi era, the discourses on this subject have never been put into perspective. When presented chronologically and in a thorough manner, they show the evolution of how the subject was viewed between 1945 and 2015, conditioned by a constantly changing horizon of expectations. Seen in political and social context, these discourses create a 20th century history of Art and invite us to think about the meaning of the Art and the image of the artist.

Mots clés

Emigration intérieure

National-socialisme

Critique

Historiographie

Key Words

Inner Emigration

National Socialism

Critique

Historiography