

# **L'IMAGE, UN ENJEU POLITIQUE DANS L'ALLEMAGNE DE LA RÉPUBLIQUE DE WEIMAR**

À la fin de la première guerre mondiale, la situation politique en Allemagne est excessivement troublée, conséquences des défaites militaires provoquées par l'avancée irrésistible des armées alliées. Au début du mois de novembre 1918 des émeutes révolutionnaires éclatent à Berlin et dans d'autres villes allemandes. Le 9 novembre, le kaiser Guillaume II abdique et le socialiste Ebert est nommé chancelier, le même jour la République est proclamée.

L'extrême gauche spartakiste autour de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg tente alors de poursuivre la révolution dans une perspective de type bolchevique mais le rapport de forces leur est défavorable et la « semaine sanglante », du 5 au 13 janvier 1919, vient clore dramatiquement leur tentative. Le gouvernement Ebert soutenu par l'état-major élimine l'avant-garde révolutionnaire dans un bain de sang marqué notamment par l'assassinat des deux leaders spartakistes. La République de Weimar, puisque l'assemblée fuyant le climat politique instable de la capitale s'installe provisoirement dans cette petite ville de Thuringe, se met donc véritablement en place au début de l'année 1919 sur les décombres encore fumants de la répression de la tentative spartakiste.

Rejeté tant par les milieux nationalistes qui développeront le thème du « coup de poignard dans le dos » que par les milieux conservateurs dans l'ensemble monarchistes, le nouveau régime le sera aussi, quoique sous une forme différente, par l'extrême gauche allemande.

Ce rejet est nettement perceptible parmi les milieux intellectuels et artistiques et cette situation ne fera d'ailleurs que se dégrader dans les années vingt et au début des années trente. À droite, les milieux conservateurs et nationalistes prédominent nettement dans les universités et dans la presse, à gauche, les avant-gardes porteuses d'un enthousiasme révolutionnaire ou, tout du moins, d'une volonté clairement exprimée de changer radicalement l'ordre social, n'auront de

cesse de pourfendre la veulerie des dirigeants du S.P.D. et de railler le régime de Weimar.

Dans le cadre de cette interrogation sur l'enjeu politique de l'image en Allemagne, durant la brève période de la République de Weimar, c'est d'abord sur ces avant-gardes que nous voudrions insister en privilégiant explicitement l'image picturale. Il ne s'agira donc pas de s'attacher à l'étude de l'ensemble, ô combien considérable, de la production d'images politiques dans un contexte général caractérisé, notamment depuis la première guerre mondiale, par l'instrumentalisation de la puissance médiatique mais bien de mettre en évidence les liens, vus ou non, entre l'artiste et le message politique. L'artiste producteur d'images donc, producteur de sens, et qui, de fait, interroge durablement les relations entre esthétique et politique.

La production de ces avant-gardes témoigne de manière significative du statut de l'image durant cette période. Reflet d'une société allemande profondément bouleversée par la guerre et ses conséquences, l'image picturale est en même temps porteuse d'un engagement politique comme cela lui était encore rarement arrivé. Préalablement, en effet, la notion d'avant-garde artistique, apparue au début du siècle avec les remises en cause des règles définies lors de la Renaissance, ne s'était pas encore chargée clairement d'une connotation politique. Ce n'est véritablement que durant le conflit mondial et surtout après sa résolution que l'engagement politique de certains artistes va s'exprimer dans leur production artistique.

L'Allemagne avait déjà largement participé à ces ruptures d'ordre plastique avec la naissance des groupes expressionnistes *Die Brücke*, dès 1905 à Dresde puis à Berlin autour d'Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Emil Nolde ou Karl Schmidt-Rottluff, et, un peu plus tardivement, avec *Der Blaue Reiter* à Munich, autour des Allemands August Macke, Franz Marc, du germano-américain Lyonel Feininger, du Suisse Paul Klee et des Russes Alexei von Jawlenski et Wassily Kandinsky. Mais si l'expressionnisme pouvait alors se définir comme un mouvement de rejet des normes académiques, des conventions bourgeoises, des certitudes scientistes, il s'agissait plus d'un état d'esprit que d'une véritable doctrine. C'est pourquoi, jusqu'à la guerre, les artistes expressionnistes ne se préoccupèrent guère, dans l'ensemble, de politique. Cependant la critique sociale souvent confuse dont ils sont porteurs va les emporter au lendemain de la guerre, au moment des événements révolutionnaires, dans une brève démarche d'engagement politique.

En novembre 1918, le peintre Max Pechstein participe ainsi à la fondation du Groupe Novembre, association d'artistes plasticiens dont le premier appel pose le problème de la place de l'art et de l'artiste dans la société. Désormais les artistes se fixent une nouvelle mission : utiliser l'art pour agir sur la société et se mettre ainsi au service de la collectivité dans le cadre de « la construction morale d'une Allemagne jeune et libre »<sup>(1)</sup>.

Cette agitation intellectuelle et politique constitue d'ailleurs un des éléments explicatifs de la forte vitalité artistique de l'Allemagne de l'après-guerre et particulièrement de Berlin qui, progressivement, s'impose comme la capitale culturelle de l'Europe des années vingt<sup>(2)</sup>.

Mais cette volonté d'agir sur la société par l'action artistique va rapidement faire éclater les profondes divergences qui existaient au sein des avant-gardes du pays. Dès 1921 un certain nombre d'artistes démissionnent du Groupe Novembre. Par une lettre ouverte, Otto Dix, George Grosz, Raoul Hausmann et George Scholz, entre autres, s'en prennent au comportement insuffisamment révolutionnaire du groupe :

Pour nous la profession de foi en la révolution, en la nouvelle société, n'est pas une déclaration faite du bout des lèvres et nous voulons prendre au sérieux notre mission déclarée qui est de collaborer à la construction de la nouvelle communauté humaine, la communauté des travailleurs. Nous savons que nous devons être l'expression des forces révolutionnaires, être l'instrument des nécessités de notre temps et de celles des masses...<sup>(3)</sup>

Ces dissensions sont révélatrices. Si beaucoup de créateurs considèrent que toutes les possibilités de mettre en œuvre leurs conceptions sont réunies dans le caractère pluraliste de la République, un groupe moins important défend l'idée que la révolution de l'art doit marcher de pair avec la révolution sociale. La plupart de ces derniers vont d'ailleurs s'intégrer progressivement dans le mouvement communiste mais ce ne sera pas systématique et souvent provisoire. Ces dissensions vont également donner lieu à des débats à l'intérieur des avant-gardes sur la réalité de l'expressionnisme. Celui-ci connaît alors son chant du cygne au lendemain de la guerre lorsque peintres et graveurs trouvent matière à inspiration dans les dénonciations des horreurs de la guerre et des inégalités de l'après-guerre.

(1) Manifeste (projet) du groupe novembriste en 1918. La plupart des citations qui vont suivre sont tirées du catalogue de l'exposition Paris-Berlin 1900-1933, Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, réédition. Centre G. Pompidou-Gallimard, Paris, 1992, indispensable sur cette question.

(2) Pour se replonger dans l'atmosphère culturelle et artistique de cette période, il faut lire l'ouvrage de Walter Laqueur, *Weimar, une histoire culturelle de l'Allemagne des années 20*, R. Laffont, Paris, 1978.

(3) « Lettre ouverte au Groupe Novembre », parue dans la revue *Der Gegner*, Berlin, 1920-1921.

Parmi les plus féroces accusateurs de l'expressionnisme se trouvent les dadaïstes qui vont figurer aussi parmi les plus impitoyables détracteurs de la République de Weimar.

Le mouvement Dada est né en 1916 à Zurich. Il s'agit d'un groupement littéraire et plastique dont émerge au premier plan la figure du Roumain Tristan Tzara. C'est un mouvement profondément iconoclaste, provocateur : Dada est contre tout, nie toutes les valeurs. Rapidement il est clair que d'importants clivages idéologiques existent au sein du mouvement. Si le groupe zurichois autour de Tzara frappe par son excentricité, cultivant le non-sens, le groupe berlinois apparaît lui profondément politisé. Il faut dire que le contexte historique dans lequel s'inscrivent ses premières manifestations est celui de l'hécatombe laissée par la guerre, de la crise économique, de l'insurrection spartakiste et de son écrasement. Ici Dada ne se propose pas seulement de choquer la bourgeoisie, il veut aussi rejoindre les rangs des révolutionnaires et rompre brutalement avec le pathos expressionniste. Les personnalités les plus marquantes de ce groupe sont Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz et John Heartfield. Dans leur manifeste intitulé *La Canaille de l'art*, ces deux derniers, à l'occasion d'une controverse avec l'expressionniste Oskar Kokoschka, s'élèvent avec force contre la déification bourgeoise de l'artiste et proclament que toute indifférence est contre-révolutionnaire. Ils appellent alors solennellement la population « à prendre position contre les respect masochiste des valeurs historiques, contre la culture et l'art ! »<sup>(1)</sup>. Le mouvement Dada multiplie les manifestations individuelles ou collectives. Il ouvre un cabaret à Berlin où se tiennent des soirées mouvementées : le public y est régulièrement conspué, insulté voire malmené physiquement.

C'est à la République de Weimar que les dadaïstes berlinois vont s'attaquer sans ménagement. Elle représente pour eux non une rupture avec le régime passé mais le retour des puissances anciennes sous une étiquette nouvelle. L'Église, l'enseignement et l'armée constituent toujours les piliers de la société et, comme tels, restent les cibles privilégiées de ces artistes. Profondément traumatisés par la semaine sanglante ils poursuivent de leur haine l'esprit de Weimar. Dès 1919, R. Hausmann publie un violent manifeste contre « le point de vue de Weimar » :

J'annonce le monde dada! Je ris de la science et de la culture, ces misérables assurances d'une société condamnée à mort...

Je ne suis pas seulement contre l'esprit de Potsdam, je suis avant tout contre Weimar...

Sa dénonciation se poursuit à travers l'exposé de la volonté dadaïste :

---

(1) Manifeste paru dans la revue *Der Gegner*, Berlin, 1919-1920.

Nous ne voulons pas de démocratie, de libéralisme, nous dédaignons le cothurne de la consommation intellectuelle, nous ne tremblons pas devant le capital...

Nous voulons vivre pour l'incertitude, nous ne voulons ni du sens, ni des valeurs qui flattent le bourgeois, nous voulons les non-valeurs et le non-sens! Nous nous révoltons contre les responsabilités de Potsdam-Weimar, elles ne sont pas faites pour nous. Dada s'est battu comme unique forme d'art du présent pour un renouveau des moyens de formes et contre l'idéal classique du bourgeois aimant l'ordre. Dada s'est battu contre son dernier représentant, l'expressionnisme ! Le club Dada représentait dans la guerre l'internationalisme du monde, il est un mouvement international et anti-bourgeois<sup>(1)</sup>.

La haine du régime de Weimar, on le voit, est donc très forte et avec elle la haine envers les dirigeants du S.P.D. La physionomie des politiciens du S.P.D. et au premier chef celle de Ebert devient pour les dadaïstes le signe de l'avènement de « l'ère weimarienne », l'avènement des buveurs de bière dont l'esprit reflète la puissance du capital et de l'armée et qu'il convient alors de démasquer.

La production artistique des dadaïstes doit se comprendre dans ce contexte précis. Leurs œuvres sont marquées par la disparité des proportions, des perspectives et des relations afin de formuler une critique de la société. Parmi ces œuvres on peut souligner la force des graphismes satiriques de George Grosz, un des artistes allemands qui verra le plus nettement sa vie et son œuvre étroitement liées à l'évolution historique, sociale et politique de son époque.

Né le 26 juillet 1893 à Berlin, G. Grosz subit les influences artistiques de l'expressionnisme et du futurisme. Engagé en 1914, réformé en 1915, il se mêle alors aux milieux intellectuels et artistiques qui participeront à l'agitation politique de l'immédiat après-guerre. Il entre en 1918 au Groupe Novembre puis au parti communiste. L'essentiel de son œuvre à ce moment est constitué par des dessins satiriques où l'apparente objectivité de la légende vient se heurter à la réalité représentée. Ainsi dans *À ta santé Noske ! Le prolétariat est désarmé*, réalisé en 1919, il évoque l'écrasement de la révolution spartakiste par le social-démocrate Noske, ministre de la Reichswehr. Le contraste est saisissant entre l'attitude de Noske caricaturé en militaire prussien, trinquant sur les corps des victimes de l'insurrection. Seul, dominant des cadavres d'hommes, de femmes et d'enfants dont les crânes sont défoncés et les viscères parfois apparents, il incarne, dans toute son arrogance et toute sa cruauté, l'esprit de Potsdam-Weimar qu'abhorrent les dadaïstes berlinois. Dans la plupart de ces dessins G. Grosz dénonce le masque idéologique qui dissimule les terribles réalités sociales et politiques. Dans *Cinq heures du matin*, réalisé en 1920-1921, il met ainsi en scène, dans une opposition verticale, l'exploitation de la classe ouvrière par la bour-

(1) « Pamphlet contre le point de vue de Weimar », paru dans la revue *Der Einzige*, Berlin 1919.

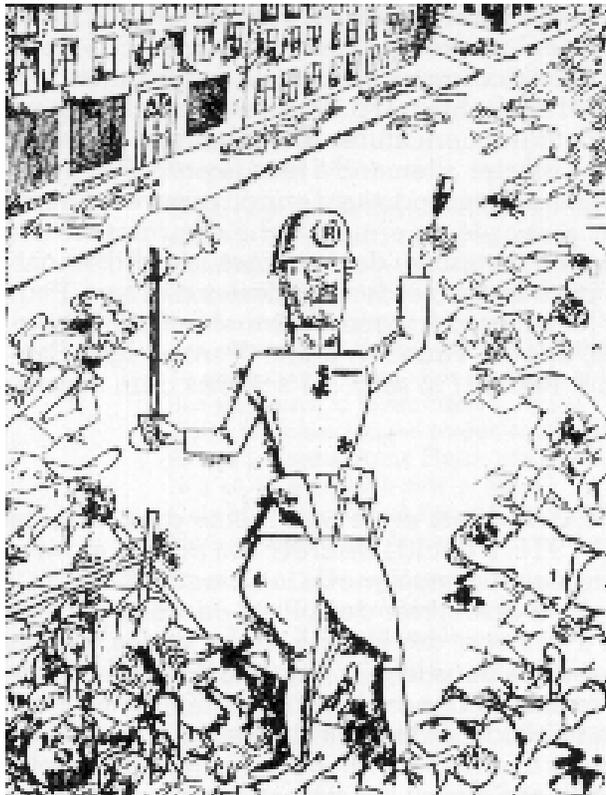
geoisie, déclarant « L'homme n'est pas bon mais une brute ! Il a créé un système ignoble : un haut et un bas. Quelques-uns gagnent des millions tandis que des milliers et des milliers ont tout juste le minimum vital ». Une certaine misanthropie, liée au traumatisme de la guerre, est clairement perceptible dans bon nombre de ses dessins. En 1917, définitivement réformé, il s'était écrié :

Par Dieu je n'ai de joie, ma haine de l'homme est devenue monstrueuse.

Dans son autobiographie, écrite en 1946, il dira :

Le mouvement dans lequel j'étais entré m'influença si fort que je tenais pour vide de sens tout art qui ne se mettait pas comme une arme à la disposition du combat politique. Mon art en tous cas devait être fusil et sabre.

Les dadaïstes veulent mettre en évidence les infirmités et les déformations produites par la société. Ils développent ainsi une esthétique de la laideur, du choc visuel. Leurs thèmes privilégiés sont alors la ville, les infirmes, les prostitués.



G. Grosz : « À ta santé Noske ! Le prolétariat est désarmé », dessin pour *Die Pleite* 1919

Dans sa toile restée célèbre, *Invalides de guerre jouant aux cartes*, réalisée en 1920, Otto Dix, par l'utilisation de procédés cubistes comme le collage, nous montre des pantins difformes, produits bouffons de la civilisation, ramenés à une dimension animalière, créatures aux membres disproportionnés et aux visages effrayants. Cette œuvre, reflet de l'importance des « gueules cassées » dans les sociétés européennes de l'après-guerre, de ces millions de personnes portant physiquement les tares d'un conflit ainsi sans cesse rappelé, témoigne du souci de ces artistes de donner à l'image picturale toute sa force descriptive et dénonciatrice. En ce lendemain de guerre, l'infirme apparaît bien comme le produit final d'un enthousiasme pour la guerre entretenu par le chauvinisme, d'une technologie applicable à la destruction.

Tout aussi puissant, tout aussi dénonciateur est le thème de la prostitution. Un thème qui reflète l'envers de l'ordre social, la nature refoulée et déformée où va se nicher l'aberration de la société, la complémentarité de la morale bourgeoise. La prostitution s'intègre d'autant plus dans le décor de la grande ville. Ici les structures pulsionnelles libérées et destructrices que la contrainte sociale n'a pas réussi à dominer peuvent s'exprimer. La prostituée est ainsi indéniablement liée au thème du meurtre sadique. Tous deux sont présents dans l'œuvre des dadaïstes berlinois et notamment d'Otto Dix. Il faut dire que les crimes sexuels ont connu une croissance radicale durant la guerre et immédiatement après. L'époque est ainsi pleine de représentations de sadiques, de monstres, particulièrement dans la peinture et le cinéma<sup>(1)</sup>. Dans ces meurtriers, les dadaïstes voient non seulement l'image de Jack l'Éventreur qui venge et purifie « virilement » la société souillée par les prostituées mais aussi la libération des pulsions signifiant une révolte s'exprimant dans des actes involontaires et insensés, la fureur anarchiste de l'individu seul face à tous les autres<sup>(2)</sup>.

Cette volonté des artistes dada de disséquer la société et d'en exhiber la perversité les pousse à imaginer d'autres moyens d'expressions. Le choix des formes littéraires telles que les annonces, les affiches, les programmes, les slogans, communiqués de presse, etc... constituent une parodie des politiciens notamment à travers de multiples citations politiques.

L'utilisation du photomontage pose directement la question de l'objectivité apparente. Les artistes dada voient dans la photographie une « mécanique morte » où s'expriment tous les concepts statiques d'une société figée. Le photo-

(1) Que l'on pense ici à certains personnages de Fritz Lang comme *M. le maudit* ou *le Docteur Mabuse*. Sur ce point on pourra consulter l'ouvrage éditant de Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1973.

(2) Nous suivons ici les analyses très riches de Hanne Bergius, *Dada à Berlin, de l'esthétique du laid à la beauté révolutionnaire*, Catalogue de l'exposition Paris-Berlin 1900-1933, op. cit., p. 170-189.

montage permet de briser cette production d'illusions qui se posent comme un vernis sur la réalité élémentaire. Le collage dadaïste se caractérise par l'insignifiance de son matériau et par le hasard comme procédé d'élaboration. Il est précédé d'une phase de découpage, composante agressive véhiculée par l'action de la paire de ciseaux et qui se retrouve aussi lors du montage suite à la rigidité artificielle de l'objet fini. Le morcellement de l'image devient le reflet du morcellement du monde qui s'est emparé des consciences depuis la révolution industrielle. La réalité n'est plus univoque mais profondément éclatée. Le photomontage se fait aussi le reflet du morcellement de l'humanité après la guerre, il apparaît comme un monumental processus de mise en pièce où tout a été détruit, les hommes comme les machines, où tout a été disloqué en fragments hétérogènes. Le traumatisme se perpétuant dans la société de l'après-guerre, le procédé du photomontage peut alors s'analyser comme un processus de sublimation culturelle qui se libère dans la représentation picturale<sup>(1)</sup>.

Certains artistes vont alors faire du photomontage une arme politique privilégiée. Le cas le plus connu est John Heartfield, de son vrai nom Helmut Herzfeld. Né à Berlin le 19 juin 1891, dans un milieu familial marqué par l'engagement politique puisque son père, membre du S.P.D., adversaire acharné de Bismarck avait dû quitter l'Allemagne pour des raisons politiques, il fait en 1915 la rencontre de G. Grosz qui va s'avérer décisive pour son évolution artistique. Tous deux anglicisent leur prénom et leur nom et cherchent à agir contre la guerre. Ils entrent au parti communiste allemand dès sa fondation et J. Heartfield réalise des affiches pour le K.P.D. durant les années vingt ce qui lui donne une certaine popularité. Il se fait alors remarquer par la violence de ses photomontages où s'exprime sa haine viscérale contre la réaction, la bourgeoisie et l'esprit de Weimar. Parmi les intellectuels de sa génération il est un des rares à prendre conscience rapidement du danger nazi et à agir en conséquence. Il fait alors une autre rencontre décisive, celle de Willi Münzenberg<sup>(2)</sup> et devient à partir de 1930 le principal illustrateur du magazine *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, le plus grand journal ouvrier de l'époque. Il a compris que l'exagération destructrice des actions dadaïstes s'avère insuffisante pour toucher la majorité du prolétariat et qu'il faut pour cela se servir des possibilités de plus en plus nombreuses offertes par les mass media :

Les piliers de la culture et de la morale bourgeoise commencèrent à s'effondrer sous l'influence de la guerre impérialiste de 1914-1918. Les artistes prenaient du retard sur

---

(1) C'est ainsi que l'analyse Eberhard Roters, in *Kurt Schwitters et les années vingt à Hanovre*, Catalogue de l'exposition Paris-Berlin 1900-1933, op. cit., p. 204-216.

(2) Véritable impresario des intellectuels et artistes communistes, il créa d'innombrables journaux, magazines et associations culturelles. Il servit également de relais à la politique du Komintern dans les milieux culturels de la gauche allemande.

les événements. Le crayon se révélait être un moyen trop lent. Il était débordé par les mensonges répandus par la presse bourgeoise. Ne pouvant tenir le tempo, les artistes révolutionnaires restaient à la traîne, ils ne parvenaient pas à fixer toutes les étapes de la lutte du prolétariat... L'artiste prolétarien doit bravement regarder en face le fait que la photographie a continué d'évoluer. Si je rassemble des documents photographiques et que je les dispose face à face intelligemment et habilement, ils exerceront sur les masses un effet énorme de propagande et d'agitation... C'est pourquoi notre tâche est d'agir sur les masses de la façon la meilleure, la plus forte, la plus profonde. Si nous y parvenons, nous aurons alors donné naissance à un art véritable.

Poursuivant avec rigueur dans cette voie, J. Heartfield produira une quantité impressionnante d'œuvres dotées d'une force dénonciatrice particulièrement efficace. En 1933, après l'arrivée au pouvoir d'Hitler, il réalise ainsi courageusement, *Goering, le boucher*, où l'on voit ce militant nazi de la première heure, représenté devant le bâtiment du Reichstag en flamme, en vêtement de boucher, couvert de sang, tenant à la main une hache, elle aussi sanglante qui doit servir contre les accusés<sup>(1)</sup>. Sa bouche est déformée par un rictus de haine, sa tête est disproportionnée par rapport au corps, tout cela donne à Goering un profil bestial et effrayant qui préfigure les horreurs à venir du régime. Poursuivi par la haine des nazis Heartfield est obligé de s'exiler cette même année.

La volonté d'agir sur les masses dans une période d'intenses bouleversements techniques marquée par le rôle croissant des médias, notamment lors des campagnes électorales, renforce l'importance de l'image et en fait un véritable enjeu politique. Plus que jamais la question des rapports entre politique et esthétique est posée. Cette question préoccupait une partie des avant-gardes depuis les lendemains de la guerre. L'art au service de la politique n'était-ce pas l'art asservi par la politique et donc perdant toutes ses qualités esthétiques ? L'engagement partisan des dadaïstes berlinois n'avait pas été sans provoquer des antagonismes au sein même de ce courant artistique. En août 1923, Tzara, Van Doesburg et Arp, entre autres, répondant au groupe berlinois, refusaient l'idée d'un art prolétarien et rappelaient que l'art a pour devoir d'éveiller par ses moyens propres les forces créatrices de l'homme et non d'être asservi à une cause politique spécifique ni à un groupe social déterminé<sup>(2)</sup>. Pour certains cependant cette contradiction pouvait être dépassée. Aragon verra justement dans Heartfield un des exemples les plus représentatifs de cette capacité à résoudre cette contradiction. Dans une conférence prononcée en 1935 à la Maison de la culture de Paris, il déclarera :

(1 ) L'incendie du Reichstag, la nuit du 27 février 1933, sans doute à l'initiative des nazis eux-mêmes, allait être l'occasion de renforcer considérablement la répression politique notamment envers le parti communiste. Un chômeur d'origine hollandaise se proclamant communiste avait été retrouvé « fortuitement » sur les lieux.

(2 ) *Manifeste art prolétarien*, Hanovre, avril 1923.

John Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Il sait créer ces images qui sont la beauté même de notre temps parce qu'elles sont le cri même des masses, la traduction de la lutte des masses contre le bourreau brun à la trachée de pièces de 100 sous. Il sait créer ces images réelles de notre vie et de notre lutte, poignantes et prenantes pour des millions d'hommes, et qui sont une part de cette vie et de cette lutte. J. Heartfield sait aujourd'hui saluer la beauté. Parce qu'il parle pour l'énorme foule des opprimés du monde entier, et cela sans abaisser un instant le ton magnifique de sa voix, sans humilier la poésie majestueuse de son imagination colossale. Sans diminution de la qualité de son travail. Maître d'une technique qu'il a pleinement inventée, jamais bridé dans l'expression de sa pensée, avec pour palette tous les aspects du monde réel, brochant à son gré des apparences, il n'a d'autres guides que la dialectique matérialiste, que la réalité du mouvement historique qu'il traduit en blanc et noir avec la rage du combat.



John HEARTFIELD Göring le boucher, 1933. Photomontage publié dans A/Z n° 36 du 14/09/1933 Akademie des Künste, Berlin-Est

Si la contestation culturelle et politique unissait les dadaïstes, leurs objectifs s'orientaient dans des directions très diverses. Quelques-uns avaient adhéré au K.P.D. comme Grosz, Heartfield ou Scholz mais la plupart en restaient à une contestation anarchiste. À Berlin comme ailleurs le mouvement Dada s'essouffla de lui-même. L'apogée du mouvement avait été atteint avec la première foire internationale Dada à Berlin le 5 juin 1920. Après, le déclin du mouvement est rapide et sa disparition, difficile à dater, s'effectue durant l'année 1923. Par son esprit même, Dada ne pouvait s'ériger en système, son nihilisme provocateur ne pouvait engendrer une avant-garde structurée. Réunissant des personnalités hétéroclites souvent très opposées aussi bien sur le plan artistique qu'idéologique, l'équilibre qu'il parvint à instaurer dans un contexte historique précis ne pouvait qu'être éphémère. Quoiqu'il en soit, il a marqué profondément de son empreinte les milieux d'avant-garde artistiques allemands et plus précisément berlinois. L'engagement politique de ces artistes traduisait pour la première fois l'enjeu politique que constituait l'image plastique dans la société allemande de l'après-guerre.

À partir de 1924, la période dite de « prospérité » de la République de Weimar voit se développer un autre courant artistique porteur d'une critique sociale quoique sous des formes sensiblement différentes. La *Neue Sachlichkeit*, la Nouvelle Objectivité, marque le retour à un certain réalisme. Si la diversité des artistes représentatifs de ce courant empêche toute globalisation hâtive, il n'en reste pas moins qu'une partie d'entre eux souvent qualifiée de « vériste » axe sa production sur une critique sociale féroce posant, une nouvelle fois, la question des rapports entre art, image plastique et politique<sup>(1)</sup>. On y retrouve d'ailleurs G. Grosz et O. Dix. Le premier est à l'époque le président de l'Union des artistes communistes à laquelle appartient aussi Heartfield. La fonction de ce groupement était de renforcer l'efficacité de la propagande communiste.

Pour ces deux artistes, il n'y a pas de véritables ruptures avec leur engagement passé et la tonalité de leur production artistique. En 1925, G. Grosz écrit :

Le vériste tient le miroir devant son contemporain pour qu'il voie sa gueule... Je cherchais par mes travaux à convaincre le monde qu'il est laid, malade et menteur.

Ce qui est décisif pour ces artistes c'est la relation immédiate, aiguë avec la réalité, le quotidien et non l'appareil formel esthétique. C'est particulièrement perceptible dans une des œuvres les plus célèbres de G. Grosz : *Les piliers de la société*, réalisée en 1926. Ici sont représentées avec une charge violente toutes

---

(1) Tous les artistes de la Nouvelle Objectivité n'ont pas comme préoccupation de s'engager politiquement à travers leur production artistique. On peut y voir également une certaine forme de retour à l'ordre après les outrances des lendemains du conflit.

les figures sur lesquelles s'est focalisée sa haine. Au premier plan on trouve ainsi le nationaliste allemand, porteur d'un monocle et d'une croix gammée sur sa cravate, sabre et chope de bière dans la main, le journaliste binoclard coiffé d'un pot de chambre renversé, le social-démocrate dont il fustige les valeurs et qui sans calotte crânienne se retrouve avec un étron fumant à la place du cerveau. Plus loin, au second plan, le curé implorant le ciel et les soldats s'adonnant à la violence dans la ville en flamme complètent cette description quasi apocalyptique de la société allemande. L'artiste vériste peut donc se comprendre comme moraliste. Il attaque délibérément, sans indulgence, les faiblesses humaines et les déformations sociales. Les perspectives sont cependant un peu différentes avec O. Dix. Il n'a pas comme Grosz un engagement politique marqué et n'a jamais adhéré au K.P.D. Si Grosz, tout du moins dans les années vingt<sup>(1)</sup>, attaque certains hommes, c'est en tant que représentants des classes dominantes comme les militaires ou les capitalistes... L'objectif poursuivi consiste à établir des rapports socio-politiques entre les causes et les effets. Le regard de Dix se fait, lui, plus observateur, moins théoricien. La critique n'est pas proposée au spectateur, il faut qu'il la fabrique lui-même. Son observation n'est d'ailleurs pas dénuée d'un certain fatalisme :

Il s'agit de voir les choses comme elles sont. C'est la condition du vrai réalisme. On ne peut pas peindre l'indignation.

L'engagement politique de l'artiste continuait donc d'être source d'interrogation sur le statut de l'art dans cette perspective mais également sur son efficacité sociale et politique. Le triomphe ultérieur des nazis verra alors resurgir des critiques quant à l'isolement « petit bourgeois » de l'artiste, fût-il d'avant-garde, dans le champ social allemand<sup>(2)</sup>.

Il ne faudrait pas croire cependant que la République de Weimar soit l'objet de critiques venues seulement des milieux d'extrême gauche. Des critiques tout aussi virulentes viennent en effet des milieux conservateurs et nationalistes largement dominants parmi les élites sociales et les cercles intellectuels du pays. Ici s'exprime une hostilité viscérale à la République et plus largement à la démocratie qui reste bien souvent le dénominateur commun le plus fort entre de multiples courants idéologiques. La culture politique allemande reste en effet marquée par les réflexes de la société wilhémienne et par la pensée organiciste.

---

(1) Par la suite Grosz s'éloignera progressivement de ces conceptions. Son exil aux États-Unis, dès 1933, marque en ce sens la fin de la période la plus féconde de son activité artistique.

(2) Sur ces interrogations qui traversent les milieux artistiques et intellectuels allemands engagés dans l'action politique, on trouvera des informations dans Eckhart Gillen, *De la révolution intellectuelle à l'art politique: de la difficulté de créer un art politique sous la République de Weimar*, Catalogue de l'exposition Paris-Berlin 1900-1933, op. cit., p. 374-386.

Schématiquement cette réaction culturelle peut se diviser en trois parties<sup>(1)</sup>. On y distingue les milieux conservateurs défendant les valeurs traditionnelles comme la famille, l'Armée, l'Église et dont de multiples romans et films patriotiques durant la période montrent l'importance. Le trust cinématographique U.F.A., propriété de Hugenberg depuis 1927, et qui représente alors les 9/10e de la production cinématographique du pays favorisera le développement de ce type de conception. Plus spécifiques sont les milieux néo-conservateurs prônant une « révolution conservatrice », pour qui la vieille Allemagne est morte avec la guerre mais aussi avec l'avènement de la société industrielle. Par essence ce milieu n'est pas totalement fermé à la modernité artistique et certains de ses représentants n'ont jamais caché leur admiration pour l'expressionnisme. La plupart rompent cependant assez vite avec l'art moderne à cause du caractère antimilitariste de nombreux artistes d'avant-garde, du goût morbide émanant des œuvres expressionnistes et, enfin, parce que l'abstraction de certaines œuvres leur semble incompatible avec le sens du concret dont ils entendent être porteurs. Le troisième courant, le plus agissant et le plus important est celui qui émane des milieux *völkisch*. Ici le thème de la décadence qui constitue une des récurrences de tous ces milieux ne remonte pas seulement à novembre 1918 mais plus largement au dernier tiers du siècle précédent avec l'avènement d'un matérialisme sans âme, avec le développement du capitalisme et d'une société urbaine. Berlin leur apparaît ainsi comme la capitale de l'obscénité dont ils perçoivent le reflet dans les nombreuses représentations du crime, de la prostitution et du sadisme dont témoignent bon nombre d'œuvres culturelles et artistiques du moment.

Les nazis, contrairement à ce que l'on pourrait penser, agissent peu dans le cadre de cette réaction culturelle. Une partie d'entre eux semble plus proche des milieux néo-conservateurs voire, pour les plus radicaux, de ce que l'on a pu appeler le national-bolchevisme mais les plus nombreux agissent au sein du courant *völkisch*. C'est ce dernier courant qui va plus particulièrement nous intéresser dans la mesure où c'est en son sein que va naître *L'Union de combat pour la culture allemande* menée par Alfred Rosenberg, une des personnalités les plus agissantes du parti nazi dans le monde de la culture.

En 1927 est donc créée à Munich une société nationale-socialiste pour la culture allemande. Se référant à l'article 23 du programme du parti, elle se propose de « rassembler toutes les forces capables de s'opposer aux puissances de subversion qui règnent actuellement dans le domaine culturel en Allemagne ». L'article 1 de ses statuts précise :

(1 ) Nous reprenons ici les distinctions faites par Louis Dupeux, *Histoire culturelle de l'Allemagne* (1919-1960), P.U.F., Paris, 1989.

La société se fixe pour but d'éclairer le peuple allemand sur les liens entre la race, l'art, la science, les valeurs morales et militaires. Elle se fixe pour but, en particulier, de développer dans la nouvelle génération de toutes les couches du peuple la conscience d'avoir à mener le combat pour les valeurs culturelles et le caractère de la nation allemande afin de conquérir la liberté.

En 1929, la société apparaît alors avec le nouveau nom de *Union de combat pour la culture allemande*. Le qualificatif national-socialiste a disparu mais la liste de personnalités et associations patronnant l'Union de combat s'est alors considérablement élargie. Sur les 65 promoteurs de la nouvelle Union, près de la moitié sont des professeurs d'Université. Ils garantissent, d'une part, le sérieux et le haut niveau de l'Union de combat et, d'autre part, ils masquent aux yeux du grand public ses origines et sa direction nazie. Tout comme le parti nazi dans son ensemble, l'Union de combat va profiter de la crise économique qui touche durement la société allemande au début des années trente. Le bouleversement des structures de la société allemande, déjà largement entamé au lendemain de la guerre, va alors s'accélérer. La déstabilisation de la bourgeoisie allemande menacée par la prolétarianisation et par l'émergence d'une nouvelle classe dirigeante d'entrepreneurs capitalistes, son attachement très fort depuis longtemps aux considérations sociales, ses exigences inchangées de pouvoir socio-culturel l'amènent à une réaction défensive aussi bien face au socialisme qu'au capitalisme. Ses aspirations réactionnaires de retour à un passé rassurant, à un État garant de sa sécurité vont s'exacerber tout comme son antisémitisme traditionnel prend une tonalité de plus en plus anticapitaliste.

Dès la fin des années vingt, l'Union de combat engage la bataille culturelle contre les valeurs républicaines et démocratiques, pour la promotion des valeurs *völkisch*. Elle organise des conférences dans tout le pays durant lesquelles elle vitupère sans cesse contre l'art moderne et ses représentants considérés comme dégénérés. L'Union de combat essaime alors rapidement en province. L'axe essentiel de l'action de cette ligue est la lutte contre « le bolchevisme moral » et l'empoisonnement culturel prémédité qu'il occasionne. Alexandre von Senger, un des orateurs de l'Union spécialisé dans l'architecture, pourfend ainsi le Bauhaus et les théories de Le Corbusier proclamant ainsi :

La construction nouvelle qui englobe la peinture et les arts plastiques, favorise la propagation de la grande maladie ; matérialisme, mercantilisme, corruption, voilà les racines de la construction nouvelle ; barbarie, écrasement des couches moyennes, dictature de la haute finance internationale, voilà quels sont ses fruits. Tout cela résulte d'un processus de destruction de l'âme, d'une manœuvre qui tend à nous arracher au sang, à la terre, à la nation<sup>(1)</sup>.

L'avant-garde artistique est ainsi désormais désignée comme la porteuse de la révolution mondiale, comme la corruptrice de l'identité nationale allemande.

En avril 1930 un dénommé Karl Zimmermann, professeur et chef de l'Union de combat à Zwickau, met en garde la population contre « les gribouillis de Kokoschka, les stupides dessins d'enfants de Klee. Nous voyons le bolchevisme dans la manière dont est célébré le culte du sous-homme chez les bousilleurs techniques que sont Nolde, Schmidt-Rottluff, Chagall, dans le nihilisme éthique qui ricane à travers les œuvres médiocres de Dix, Grosz... ». La décadence ainsi personnifiée et localisée il est alors aisé de convaincre un public que menacent dans ses habitudes les phénomènes citadins de l'industrialisation, du chômage, de la révolution et de la prolétarisation. Par contrecoup les agressions physiques dans les théâtres, les cinémas, les musées allaient se multiplier anticipant cruellement sur les exactions de la période nazie.

Dans cette lutte l'Union de combat va bénéficier d'un atout formidable avec la victoire électorale remportée en décembre 1929 par le parti nazi en Thuringe, région traditionnelle de l'Allemagne sans grand centre industriel, où l'importance des artisans et des petits commerçants dans les villes ainsi que la paysannerie nombreuse et en proie à des difficultés économiques constituent une clientèle potentielle importante pour le parti national-socialiste. La région avait d'ailleurs été particulièrement touchée par l'émergence des groupes patriotiques et nationalistes dès le lendemain de la guerre et le premier congrès du parti nazi avait eu lieu à Weimar en 1926. Dans le cadre d'une coalition avec les partis conservateurs et populistes, le nazi Wilhem Frick devient alors ministre de l'intérieur et de la culture populaire. La Thuringe va ainsi constituer un banc d'essai particulièrement précieux pour l'Union de combat.

Le 22 avril 1930, le bulletin officiel du ministère de la culture populaire de Thuringe publie une sorte de programme de la politique artistique du Land dont l'intitulé est : « Contre la culture nègre, pour le *Volkstum* allemand ». En conséquence le contrôle et la censure des programmes de théâtre et plus largement de toutes les activités culturelles et artistiques voient désormais le jour. Des premières listes noires pour les bibliothèques sont établies et dans le domaine plastique les décisions sont particulièrement radicales. En octobre 1930, Frick donne l'ordre à la direction du musée du château de Weimar d'enlever toutes les œuvres d'art moderne des salles d'exposition. Les peintures et dessins de Dix, Feininger, Kandinsky et Klee ainsi que les gravures de Kokoschka, Marc, Nolde et Schmidt-Rottluff sont ainsi retirées de l'exposition. Pour Frick, « ces spécimens d'art qui n'avaient rien de commun avec l'âme nordique allemande se bornaient à représenter la sous-humanité artistique ou autre ». L'image plastique constitue donc

---

(1) On trouvera toutes ces citations dans l'ouvrage particulièrement éclairant de Hildegard Brenner, *La Politique artistique du national-socialisme*, Maspéro, Paris, 1980.

clairement un enjeu politique même si la plupart de ces artistes ne se sont jamais fait remarquer par leur engagement politique. Simplement leurs œuvres apparaissent, pour les nazis, comme l'antithèse même de leurs conceptions étriquées de l'art et des liens qu'ils entendent établir entre la race, la nation allemande et la production artistique. *Undeutsch*, porteuses de valeurs universelles violemment rejetées, ces œuvres sont promises à l'exclusion des musées voire pour certaines à une destruction purificatrice.

Les mesures autoritaires dans le domaine artistique ne rencontrèrent pas de résistance sérieuse au sein des partis conservateurs et nationalistes ; une absence de réaction qui devait se confirmer plus tard lorsque les nazis donnèrent à la répression culturelle toute sa dimension, multipliant les autodafés et organisant des expositions sur l'art « dégénéré » où les œuvres des avant-gardes artistiques furent exposées avec un mépris souverain avant d'être, pour la plupart, vendues à l'étranger ou détruites<sup>(1)</sup>.

L'instrumentalisation de la puissance médiatique va ainsi connaître son apogée avec l'avènement de l'État totalitaire nazi. Pour Hitler, l'art tient la première place dans la culture parce qu'il relève du sentiment, intrinsèquement supérieur à l'intelligence. L'artiste se doit donc d'être un soldat de la nouvelle culture, exprimant l'âme du peuple, liée au sang et au sol donc à la race, et, par conséquent, être accessible à tous.

L'Allemagne nazie connaît alors une débauche d'images, de symboles et de mythes comme rarement dans l'histoire. L'esthétisation de la politique, si triomphante sous le régime nazi, répond à la conception hitlérienne de la propagande comme art de l'action, elle apparaît comme le vecteur le plus adéquat de la diffusion de sa *Weltanschauung*<sup>(2)</sup>. Contrôlée, instrumentalisée, l'image se révèle une nouvelle fois comme un formidable enjeu politique.

**David BENSOUSSAN**

**Professeur au Lycée Chateaubriand**

---

(1) On pourra ici consulter le catalogue de l'exposition *Degenerate Art. The fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, 1991 ou, beaucoup moins exhaustif, *Une exposition sous le IIIe Reich: L'Art Dégénéré*, Jacques Bertoin, Paris, 1992.

(2) Sur ce point, les ouvrages se sont multipliés ces dernières années. On retiendra ici, A. Guyot, P. Restellini, *L'art nazi*, Complexe, Bruxelles, 1983, réédition, 1996 ; I. Golomstock, *L'art totalitaire (Union Soviétique, IIIe Reich, Italie fasciste, Chine)*, Carré, Paris, 1991 ; E. Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Paris, 1996.