Thierry FERAL
Directeur-fondateur de la collection
« Allemagne d'hier et d'aujourd'hui »
aux éditions L'Harmattan/Paris

REGARD SUR L'ART NAZI

Il y a encore aujourd'hui des gens pour s'étonner — et même trouver scandaleux sinon ignoble — que l'on ose dire qu'il y a eu une vie artistique et culturelle sous le troisième Reich[1]. Réagir ainsi relève de l'ancrage dans un archétype. Cet archétype remonte à *L'Enfer* de Dante (1314), texte qui a de tout temps été dans notre culture, même sans l'avoir lu, la référence absolue pour parler du Mal[2]. Après 1945, c'est encore *L'Enfer* de Dante qui a été sollicité pour évoquer l'horreur du nazisme et notamment des camps. Or concernant l'art et la culture, Dante est formel : cela n'existe pas au royaume du Diable. En effet, précise-t-il dans *Le Purgatoire* qui fait suite à *L'Enfer* (1315), l'activité artistique et culturelle est indissociable de l'aspiration au Bien, ce qui, dans le sillage de Platon et d'Aristote puis de toute une lignée de maîtres en théologie allant du platonicien Augustin (354-430) à l'aristotélicien Thomas d'Aquin (1225-1274), revient à faire de l'esthétique une fille de l'éthique. Vissée au christianisme, cette conception idéaliste a toujours la vie dure dans la pensée occidentale. Pourtant, l'étude approfondie du national-socialisme montre que l'adéquation esthétique/éthique est un leurre. En effet, comme l'a écrit George Steiner, « nous savons désormais qu'un homme peut le soir lire Goethe ou Rilke, jouer des passages de Bach ou de Schubert, et le lendemain vaquer à son travail quotidien à Auschwitz »[3]. Autrement dit, l'art et la culture n'ont rien d'absolu. Ils peuvent servir le Bien comme le Mal, le contenu de ces deux notions étant sujet à fluctuation voire transvaluation en fonction de l'idéologie dominante. Déjà en 1929, dans un bref texte intitulé *Une Soirée chez le Docteur Faust*, Hermann Hesse insistait sur le fait que l'activité culturelle et artistique n'a en soi rien d'incompatible avec la barbarie[4]. Anticipant avec une rare lucidité sur l'arrivée prochaine de Hitler au pouvoir, lequel transformerait « la Terre » en « une province de l'enfer », il affirmait par la bouche de Méphistophélès qu'il y aurait, « même dans cet enfer de la musique et de la poésie ». Ce n'est pas le moindre mérite de Hesse que d'avoir eu dès cette époque l'intuition de ce que Walter Benjamin baptisera en 1936 « l'esthétisation du politique », c'est-à-dire l'instrumentalisation démagogique à grande échelle par les nazis du phénomène culturel pour manipuler les foules[5].

Pour comprendre ce qui s'est passé[6] en matière artistique en Allemagne à partir de 1933, il est nécessaire de remonter au règne de Guillaume II. Durant cette période qui va de 1890 à 1918, la culture est confinée par l'Empereur dans le kitsch d'inspiration romantique et le néoclassicisme mythologisant. Le but est de faire accroire que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. Les jeunes filles insouciantes batifolent

dans les ruisseaux. Le paysan est un homme heureux, aucun nuage ne trouble sa sérénité.

Hans Makart

Hans Thoma

Pour symboliser le Reich, un grand nombre de peintres reprennent la légende de Pâris en la réinterprétant : la célèbre scène mythologique ne signifie plus discorde[7] mais harmonie fusionnelle. Sous la conduite de son sublime berger impérial (chèvres, chien), l'Allemagne connaît une prospérité quasi paradisiaque (paysage luxuriant, ribambelle d'enfants) par l'action conjuguée des déesses représentatives de la caste politique dirigeante (Hera, au centre avec le diadème), de l'armée (Athena, à gauche avec à ses pieds une épée) et des producteurs de richesses et donc de bien-être (Aphrodite, à droite avec la jarre et le miroir)[8].

Anselm Feuerbach

C'est contre cette hypocrisie que va se révolter l'art moderne. Face à l'image artificielle et falsificatrice de la société sanctifiée par l'art officiel, de jeunes artistes se lancent dans des formes d'expression nouvelles afin de révéler la vérité de la détresse économique et morale des individus soumis à l'ordre impérial. Par-là même, ils commettent le sacrilège de s'attaquer à la contexture et aux schèmes hypostasiés depuis la fondation du *Reich* par Bismarck en 1871. En outre, ils s'opposent au nationalisme ambiant par leur ouverture aux influences étrangères ainsi qu'aux arts premiers appelés à l'époque arts primitifs.

En 1893, Guillaume II proclame qu'il brisera inexorablement tout art outrepassant les normes fixées par l'Etat et son idéologue culturel, le peintre de la cour Anton von Werner, organise la lutte contre ce qu'il appelle le « délire sécessionniste »[9]. Dès lors les représentants de l'art moderne sont systématiquement vilipendés par les tenants de l'État wilhelminien. Naturalistes, Impressionnistes, puis Expressionnistes sont fustigés comme des anormaux, des inadaptés sociaux, des dégénérés, et les plus politisés d'entre eux sont conspués en tant qu'éléments subversifs à la solde de la conjuration judéo-marxiste. Dans la revue bimensuelle *Le Gardien de l'art* (*Der Kunstwart*), qui compte dans les années 1900 quelque 20 000 abonnés, l'écrivain et critique littéraire Adolf Bartels ainsi que l'architecte Paul Schultze-Naumburg n'ont de cesse de dénoncer l'avant-garde comme une entreprise de destruction de la spiritualité germanique et pratiquent une hagiographie bismarcko-wilhelminienne dégoulinante de pathos teutomane et d'antisémitisme. En 1911, ils soutiennent le peintre du terroir Carl Vinnen dans sa campagne contre l'envahissement des galeries allemandes par les peintres étrangers et tous ceux qui, méprisants de l'autorité de l'État, osent s'opposer à l'Empereur. Cette campagne tourne rapidement à l'agitation raciste : l'impressionniste Max Liebermann qui le premier a osé défier la sacro-sainte tradition en consacrant une toile à des plumeuses d'oies n'est-il pas juif ? Herwarth Walden qui édite la revue *Der Sturm*, tribune de l'expressionisme, n'est-il pas lui aussi juif ? Vulgarisée par des revues à grand tirage comme *La Tonnelle* (*Die Gartenlaube*), qui concerne deux millions de lecteurs, et bientôt les journaux et publications du trust éditorial Hugenberg, l'« esthétique de la subordination » exigée par le pouvoir est aussi relayée par l'école. Dans les classes, les maîtres ne cessent de marteler que la culture allemande du passé et du présent « offre des trésors uniques et suffisants pour l'éducation de l'esprit national », et que « l'art allemand est assez riche pour qu'on se passe des modèles étrangers »[10]. Le 12 avril 1913, au Conseil régional de Prusse, les députés les plus à droite exigent du gouvernement des mesures répressives immédiates à l'encontre des courants modernistes.

Dans un tel contexte, la Première Guerre mondiale est perçue par une majorité d'Allemands comme une croisade pour la défense de la culture germanique. Pratiquement tous les intellectuels de renom s'alignent plus ou moins publiquement sur le *Manifeste des 93* qui soutient la politique impérialiste de Guillaume II. Les Églises célèbrent le culte de l'Empereur. La défaite de 1918, les flambées révolutionnaires qui s'ensuivent et dans lesquelles s'impliquent de nombreux avant-gardistes, la chute de la monarchie et l'instauration de la république, le traité de Versailles, puis les crises politiques et gouvernementales successives, tout cela va renforcer l'ancrage dans la germanolâtrie, et parallèlement exacerber l'hostilité à l'art moderne.

Dans les années vingt, les dadaïstes et les représentants de la « Nouvelle Objectivité » (*Neue Sachlichkeit*), qui dénoncent les responsabilités de la bourgeoisie dans la guerre et appellent au pacifisme et à une fraternité internationaliste, sont vécus comme des

traîtres. D'autant qu'il ne faut pas oublier que, dès 1918, les dirigeants socialistes et cathocentristes de la République de Weimar ont conclu un pacte avec l'oligarchie militaire et capitaliste afin de lutter contre les tendances révolutionnaires et que depuis ils laissent la bride sur le cou aux forces réactionnaires et à leur propagande.

Il convient donc aujourd'hui de ne pas tomber dans le travers qui consiste, comme chez certains auteurs, à brosser un tableau idyllique de la vie culturelle sous la République de Weimar. En fait, les mesures répressives qui ont alors frappé les artistes contestataires ont été légion : entre 1920 et 1928, George Grosz doit s'acquitter de lourdes amendes et connaît plusieurs fois la prison pour insulte envers l'armée et la religion ; plusieurs de ses œuvres sont confisquées par les tribunaux. En 1923, Otto Dix est condamné pour antimilitarisme et, en 1925, le maire de Cologne, Konrad Adenauer, s'oppose à ce que la pinacothèque de la ville (Wallraf-Richardtz) expose ses toiles.

0tto Dix

Ludwig Gies

On assiste aussi parfois carrément à des scènes iconoclastes : ainsi en 1921 où, à la cathédrale de Lübeck, *Le Christ en croix* du sculpteur expressionniste Ludwig Gies est gravement détérioré par un groupe de fidèles ; fin 1937, les nazis le livreront aux flammes après en avoir fait lors de l'exposition munichoise « Art dégénéré », du 19 juillet au 30 novembre, le symbole de la dérision de la religiosité.

Comme on vient de le voir, c'est donc sur un terreau fertile qu'ont mûri les mots d'ordre nazis. On retiendra dans ce contexte quelques dates essentielles :

Le ***24 février 1920***, lors de la proclamation du *Programme en vingt-cinq points de la NSDAP* au *Hofbräuhaus* à Munich, Hitler appelle (point 23) à la mise en œuvre d'une « loi pour combattre toute orientation artistique et littéraire exerçant une influence corrosive sur la vie de [la] Communauté raciale populaire [germanique] ».

En ***janvier 1927*** paraît l'édition intégrale de *Mein Kampf* ; Hitler y explique que l'art moderne est une invention des judéo-bolcheviques pour précipiter l'Allemagne dans la décadence et s'emparer du pouvoir ; il s'attaque aussi à tous ceux qui se font leurs alliés en adhérant à l'avant-garde. Pour lui, adhérer à l'avant-garde, c'est se conduire en « enjuivé » (*verjudet*), c'est souscrire aux perspectives d'intoxication du corps social germanique en l'aliénant à des valeurs contre sa nature, c'est se couper de son genre, donc « *dé*-générer » (*ent-arten*) et par-là même trahir son sang et son sol : « Celui qui ne veut pas voir cet état de choses se rend complice de la prostitution lente de notre avenir [...]. Cette purification de notre civilisation doit s'étendre sur presque tous les domaines. Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages doivent être nettoyés des exhibitions d'une monde menacé de putréfaction pour être mis au service d'une idée morale, principe d'État et de civilisation »[11].

Le ***4 janvier 1928***, en accord avec Hitler, le « philosophe » et propagandiste du Parti nazi Alfred Rosenberg crée la *Société nationale-socialiste pour la défense de la culture allemande* (*nationalsozialistische Gesellschaft für Deutsche Kultur*) qui « se fixe pour mission d'éclairer la Communauté raciale populaire allemande sur la totalité indissociable que constituent la race, l'art, la science, les valeurs morales et soldatiques, [ainsi que] de réveiller au sein des générations montantes de toutes les couches de la Communauté raciale populaire une prise de conscience et un engagement indéfectible en faveur de l'essence et de l'impérieuse nécessité d'un combat pour la défense des valeurs culturelles et caractérielles spécifiques de la nation allemande en vue de la conquête de sa liberté future »[12]. ***Fin février 1929***, afin d'étendre ses activités jusqu'alors quasi confidentielles et de mobiliser un large front patriotique, la *Société* se débarrasse de son épithète « *nationale-socialiste* » et prend le nom de *Ligue de combat pour la défense de la culture allemande* (*Kampfbund für Deutsche Kultur*). Vont s'y affilier plus de trente professeurs d'Universités, des éditeurs, des écrivains, des peintres, des directeurs de théâtres, des ecclésiastiques, des généraux, ainsi que de nombreux cercles culturels réactionnaires comme la Société artistique allemande de Dresde (*Deutsche Kunstgesellschaft Dresden*), constituée en 1920 par Bettina Feistel-Rohmeder, auteure de l'ouvrage *Im Terror des Kunstbolschewismus* (*Sous la terreur du bolchevisme artistique*). Des antennes régionales et locales sont mises en place sous la responsabilité de nazis éprouvés et des équipes de conférenciers sillonnent le pays pour dénoncer les ennemis du génie allemand. En cette période où éclate la grande crise économique (octobre 1929), les toxines instillées par la *Ligue* agissent en profondeur.

Le ***8 décembre 1929***, le Parti nazi remporte un éclatant succès aux élections régionales de Thuringe et le ***23 janvier 1930***, le nazi Wilhelm Frick obtient au sein du gouvernement régional de coalition des droites le poste de ministre de l'Intérieur et de l'Education populaire. Il s'empresse de faire proclamer une loi qui lui donne les pleins pouvoirs et déclenche une vaste offensive antimoderniste qui se traduit par

d'innombrables interdictions de livres, de films, de représentations théâtrales, l'épuration des musées et la destruction d'œuvres d'art. Dans cette région, la Thuringe, particulièrement défavorisée sur le plan économique et où la démagogie nazie a de longue date fait son nid, la population réagit avec enthousiasme. Certes, le ***1er avril 1931***, Frick est contraint de démissionner, victime d'un vote de défiance provoqué par ses anciens alliés de droite qui redoutent un accroissement de l'influence de la NSDAP à leur détriment. Mais les masses se sont prises au jeu et le ***31 juillet 1932***, les nouvelles élections régionales de Thuringe donnent la majorité absolue aux nazis. Ce « test de Thuringe » est particulièrement important, car il conforte Hitler dans sa stratégie : il sait désormais qu'en intensifiant l'agitation, en jouant sur l'angoisse des foules, en leur désignant des boucs émissaires, en se débarrassant le moment venu des gêneurs, il finira par être plébiscité.

Et effectivement, le ***30 janvier 1933***, à midi, il arrive au pouvoir. Sous la pression des milieux d'affaires et de l'armée, le vieux président Hindenburg, 86 ans, lui confie la chancellerie du Reich conformément aux prérogatives que lui attribue l'article 53 de la Constitution de la République de Weimar. Désormais, le Parti nazi va régner sur l'Allemagne. Le pays est pris dans le tourbillon euphorique des tambours et des fanfares, des parades, des manifestations de masse et des discours tonitruants.

Traumatisés par ce qu'ils ont eu à vivre tout au long de l'existence de la République de Weimar, les Allemands se mettent dans leur grande majorité à rêver de la prospérité et de la gloire nouvelles que leur promet le *Führer*. Pour cela, ils acceptent une brutale glaciation que quelques repères chronologiques suffisent à retranscrire :

Fin février 1933, au lendemain de l'incendie du *Reichstag*, va être promulgué tout un arsenal de lois pour éliminer les communistes, les socialistes, les syndicalistes, et progressivement tous ceux qui n'entrent pas dans le moule du régime. Nombreux sont ceux qui, pour échapper à l'arrestation et à l'internement en camp de concentration, s'exilent à l'étranger.

Le ***23 mars 1933***, la « loi d'habilitation » (*Ermächtigungsgesetz*) adoptée par le *Reichstag* donne les pleins pouvoirs à Hitler.

Au mois d'avril commence la mise en place de la législation discriminatoire envers les Juifs.

Au mois de mai, très exactement le 10, les livres considérés comme contraires à l'esprit allemand sont brûlés en place publique dans la plupart des grandes villes,

et dans les grands centres culturels sont organisées les premières expositions de démonisation de l'art moderne.

Le ***14 juillet 1933***, tous les partis politiques autres que le Parti nazi sont interdits. L'Allemagne devient un État à parti unique (*Einparteienstaat*).

Le ***22 septembre 1933*** est créée sous l'égide du ministre de l'Éducation populaire et de la Propagande, Joseph Goebbels, la Chambre culturelle du Reich (*Reichskulturkammer*) qui va contrôler toute l'activité artistique et intellectuelle par le biais de sept chambres spécialisées : une pour les beaux-arts, une pour la littérature, une pour le théâtre, une pour la musique, une pour le cinéma, une pour la radio, une pour la presse écrite.

Enfin le ***1er décembre 1933***, une loi scelle l'unité de l'État et du Parti nazi. Ceci veut dire que dans cet État, il n'existe qu'une seule vérité, la vérité du Parti, et donc de Hitler, puisque Hitler c'est le Parti. C'est ce que l'on a appelé le *Führerprinzip.* La moindre atteinte à ce principe du chef est immédiatement l'objet d'une inexorable répression.

Comme dans tous les autres domaines, c'est donc maintenant le *Führer* omniscient, le guide éclairé de la Communauté raciale populaire allemande, qui, en matière d'art et d'esthétique, devient le juge suprême.

Subventionnant les uns et conseillant les autres, il fait diffuser dans le public l'image d'un amateur d'art passionné.

Ses aquarelles réalisées sur le front durant la guerre de 14-18 sont reproduites dans des albums de propagande[13]

Adolf Hitler : *Maison à clôture blanche*

Adolf Hitler : *Ruines d'un monastère à Messines*

et chaque année, le 20 avril, pour son anniversaire, un dignitaire du régime (ici Himmler) lui offre au nom des artistes allemands un tableau en signe d'allégeance.

Outre les autodafés de livres, un des symboles les plus marquants de la politique culturelle du troisième Reich reste l'exposition « Art dégénéré » (*Ausstellung Entartete Kunst*) qui ouvrit ses portes à Munich le 19 juillet 1937. Après confiscation dans les musées d'Allemagne et une sévère sélection, 300 toiles, 25 sculptures et environ 280 œuvres graphiques de 110 artistes contemporains furent présentées au public afin de le dégoûter à tout jamais de l'art moderne. L'exposition, la plus grande d'art d'avant-garde jamais organisée au monde, connut un énorme succès avec une fréquentation moyenne de 15 000 visiteurs par jour. Mais contrairement à ce qu'avaient escompté les nazis, les visiteurs venaient à l'exposition non pas pour se persuader de la turpitude de l'art moderne mais au contraire pour échapper quelque peu au carcan répressif du régime et profiter durant quelques heures d'un espace de rêve et de liberté. Du coup, Goebbels la fit fermer le 30 novembre. Partout où elle sera présentée l'exposition « art dégénéré » fera un triomphe.

Toutefois, les moutures ultérieures à Munich avaient été entre-temps amputées de nombreuses œuvres qui avaient été

- soit récupérées pour son propre compte par Hermann Goering,

- soit vendues aux enchères en Suisse à de riches collectionneurs étrangers,

GEMÄLDE UND PLASTIKEN
MODERNER MEISTER
AUS DEUTSCHEN MUSEEN

Braque, Chagall, Derain, Ensor, Gauguin, van Gogh, Laurencin, Modigliani, Matisse, Pascin, Picasso, Vlaminck, Marc, Nolde, Klee, Hofer, Rohlfs, Dix, Kokoschka, Beckmann, Pechstein, Kirchner, Heckel, Grosz, Schmidt-Rottluff, Müller, Modersohn, Macke, Corinth, Liebermann, Amiet, Baraud, Feininger, Levy, Lehmbruck, Mataré, Marcks, Archipenko, Barlach

AUSSTELLUNG
IN ZÜRICH
Zunfthaus zur Meise, vom 17. Mai (Mittwoch) bis 27. Mai (Samstag) 1939
Eintritt: Fr. 3.—
Täglich geöffnet von 10—12 Uhr und von 2—6 Uhr (Sonntag nachmittag geschlossen)
IN LUZERN
Grand Hôtel National, vom 30. Mai (Dienstag) bis 29. Juni (Donnerstag) 1939
Eintritt: Fr. 3.—
Täglich geöffnet von 10—12 Uhr und von 2—6 Uhr (Sonntag geschlossen)

AUKTION IN LUZERN
Grand Hôtel National, Freitag, den 30. Juni 1939, nachmittags 2.15 Uhr

AUKTIONSLEITUNG: THEODOR FISCHER, GALERIE FISCHER, LUZERN

- soit carrément brûlées le 20 mars 1939 à Berlin-Köpenick lors d'une manifestation publique (4829 toiles et aquarelles).

Parallèlement à l'exposition « Art dégénéré », les nazis avaient organisé à Munich une grande exposition d'art officiel (*Grosse Deutsche*

Kunstausstellung)[14] dans la Maison de l'art allemand (*Haus der deutschen Kunst*), un sinistre bâtiment néo-classique conçu par l'architecte Ludwig Troost en collaboration avec Hitler.

Cette exposition, inaugurée par le *Führer* le 18 juillet 1937, donc la veille de l'ouverture de l'exposition « art dégénéré », présentait 900 œuvres de 580 peintres ou sculpteurs dévoués au régime. Mais elle fut un camouflé pour les nazis. Elle dura jusqu'au 31 octobre et n'eut une fréquentation moyenne par jour que de 4 700 personnes, soit grosso modo un tiers de la fréquentation de l'exposition « art dégénéré ».

Néanmoins le catalogue de cette grande exposition d'art officiel, et des suivantes jusqu'en 1944, nous permet aujourd'hui de faire le point sur la façon dont les nazis concevaient l'art.

En fait, toute l'expression artistique du troisième Reich est enfermée par la Chambre culturelle dans une constellation obligée reposant sur six thèmes :

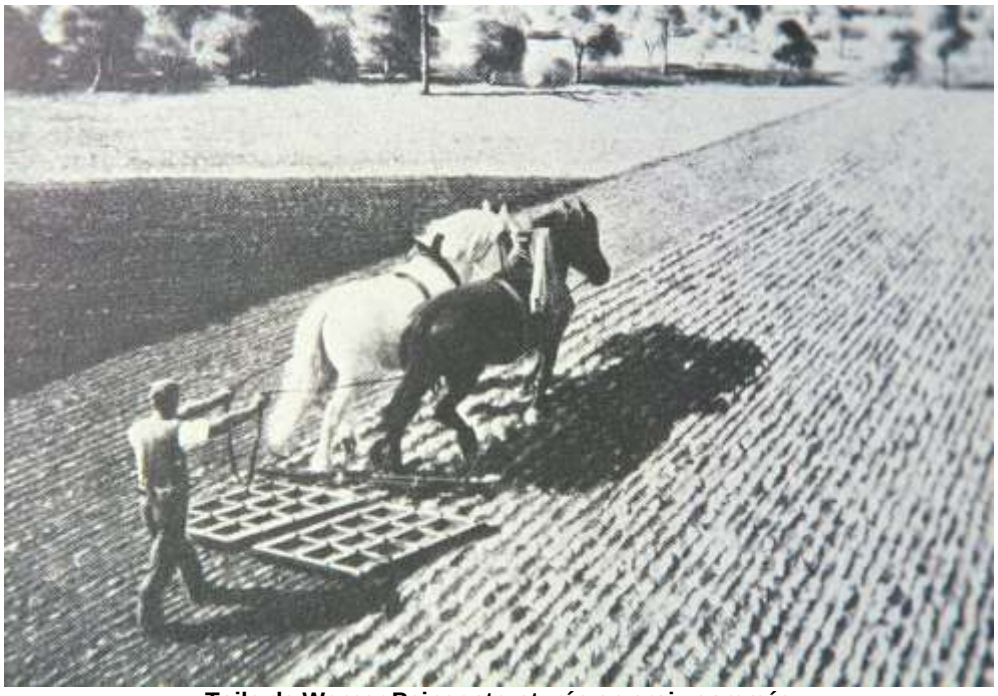
Le premier thème, c'est le culte du *Führer* et de son œuvre démiurgique afin de purifier l'humanité et de porter, sous le signe de la croix gammée, la congrégation raciale populaire germanique au sommet du monde.

Portrait officiel de 1933 signé B. Jacobs

Toile de Fritz Erler

Toile de Hubert Lanzinger

Le deuxième thème, c'est le paysan allemand. Dans le fantasme idéologique nazi, le paysan est considéré comme l'élément-souche de l'aryanité. Du fait de son enracinement séculaire dans le sol germanique, il possède dans ses veines les gènes de la pureté raciale. Vivant en symbiose avec la nature, il représente la fusion cosmique originelle de l'homme avec le monde animal et la terre nourricière.



Toile de Werner Peiner structurée en croix gammée

Chez Oskar Martin Amorbach, le semeur est auréolé par un arc en ciel qui marque sa soumission à l'ordre voulu par Dieu. Par son offrande, il féconde la terre qui, reconnaissante, lui fera don en retour d'immenses richesses d'où il puisera ses forces vitales (noter là encore l'agencement en croix gammée).

Ce sera alors la moisson, célébrée par Georg Günther. Personne désormais ne manquera de pain. C'est le retour à l'âge d'or où l'homme et la nature travaillent ensemble aux temps nouveaux.

Chez Adolf Wissel, la famille, avec ses générations successives, est définitivement réconciliée avec le milieu naturel en une harmonie originelle qui débouchera sur un avenir lumineux.

Chacun est à sa place et prêt à jouer le rôle réclamé par le *Führer* : le père arbore un air serein et décidé, il est prêt, si nécessaire, au combat. L'épouse assure sa fonction de mère. Les petites filles à la blonde chevelure nattée sont programmées soit pour prendre le relais de la procréation maternelle (à droite) soit pour éduquer les enfants en étant institutrice (à gauche). Le fils a les yeux fixés sur l'avenir. Situé très exactement au centre du tableau, c'est lui qui est porteur (cheval) de l'avenir du Reich. Tous sont placés sous le regard paisible et confiant de la grand-mère qui boit un café et tricote adossée au mur de la maison. Sur ce mur pousse un lierre qui plonge ses racines dans le sol ancestral. Parti du sol ancestral, le sang aryen se perpétue à travers les générations successives et dominera un jour le monde.

Le troisième thème, c'est la femme allemande en tant que dépositaire des valeurs biologiques qui sont la condition première de la renaissance de la communauté raciale germanique. Entièrement soumise à son mari, elle se prépare chez Johannes Beutner à son devoir de fécondité ainsi que le symbolisent les épis qui soulignent sa taille. C'est sur ce caractère sacré de la femme-mère, régénératrice de la race, qu'insiste Karl Diebitsch. Dans la conception du monde nazie, la femme est réduite, selon la définition de Hitler lui-même, à « une machine à procréer dont le devoir est de mettre au monde des enfants, des soldats pour l'Allemagne » (*„eine Gebärmaschine, die verpflichtet ist, Kinder zu gebären, Soldaten für Deutschland")*. Ce n'est qu'avec la guerre que cette conception évoluera, du fait que, les hommes étant au front, ce

sont les femmes qui devront les remplacer au travail, notamment dans les usines d'armement [15].

Le quatrième thème, c'est le travailleur allemand. Moteur du renouveau économique et créateur des conditions matérielles indispensables au bonheur de la communauté nationale chez Arthur Kampf,

bâtisseur du Reich millénaire et créateur du cadre de vie de l'homme nouveau chez Richard Söhn-Skuwa, on le voit chez Ferdinand Staeger dans le décor du ciel, la mine fière, foulant le sol natal de ses bottes à l'assaut d'un monde nouveau qu'il est appelé à civiliser.

Le cinquième thème, c'est le soldat allemand, acteur héroïque de la lutte contre l'impérialisme judéo-bolchevique et instrument de la colonisation de l'espace vital que la race supérieure aryenne est en droit de revendiquer.

Toiles de Elk Eber

Le sixième thème, qui justifie le précédent, c'est celui de l'ennemi, c'est-à-dire les marxistes et les juifs qui veulent réduire le peuple allemand à l'esclavage. On notera que, à ce niveau, il n'existe plus de toiles, mais d'écœurants montages ou caricatures présentés sur les colonnes d'affichages ou lors d'expositions spécifiques afin d'exciter l'instinct combatif par la peur[16].

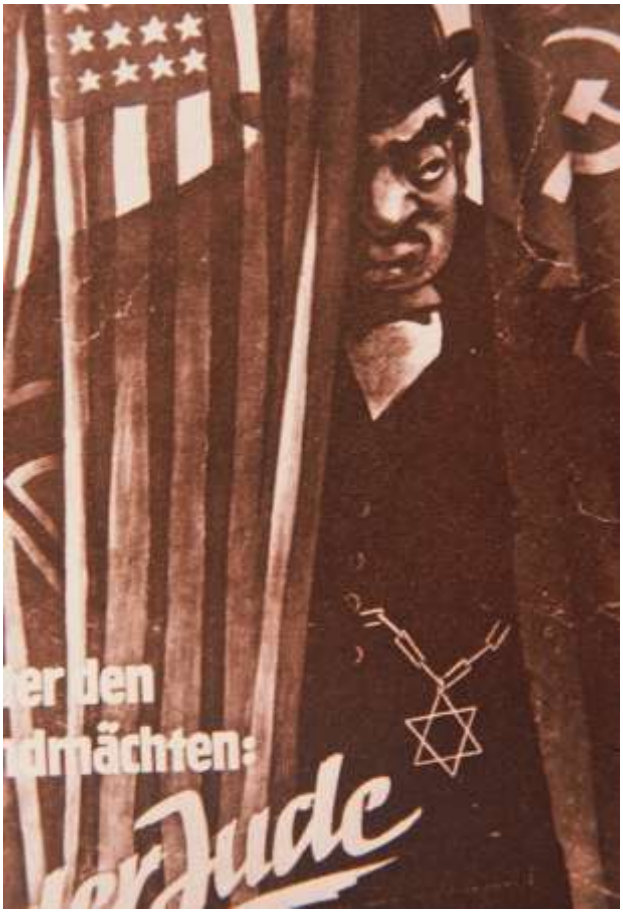
Dans l'affiche conçue par Max Eschle pour l'exposition « Le Bolchevisme » (1936), la psychose anticommuniste est insufflée par référence à l'incendie du *Reichstag*. Le parlement est pour l'occasion devenu un édifice religieux. Ce que les communistes ont fait à Berlin dans la nuit du 27 au 28 février 1933, ils sont susceptibles de le faire dans tout le pays, car s'il n'y avait qu'un *Reichstag*, il y a des édifices religieux partout. Ce qui est intéressant ici, comme pour la menace de colonisation de l'Allemagne par l'impérialisme judéo-bolchevique, c'est que les nazis imputent leurs propres projets au soi-disant ennemi : en réalité, ce sont eux qui brûleront les édifices religieux, à savoir les synagogues, et ce sont encore eux qui déclencheront la guerre impérialiste.

Dans l'affiche de H. Stalüter réalisée en 1937 pour l'exposition « Le Juif errant » (*Der ewige Jude*), on voit le stéréotype du juif tel que l'avait fixé la propagande nazie.

C'est une pure construction basée sur une imagerie datant du Moyen-Âge et héritée de la légende d'Ahasvérus, condamné à errer éternellement sur la planète pour avoir maltraité le Christ montant au Golgotha et à survivre en ayant recours à tous les expédients imaginables. On pense aussi au rabbi Loew de Prague, qui au XVI^{e} siècle aurait déchaîné le Golem destructeur et dont l'histoire était très connue à l'époque par un roman de Gustav Meyrink paru en 1915 et deux films réalisés respectivement en 1914 et en 1920 par Paul Wegener qui collaborera avec le troisième Reich. Cette représentation cumule tous les clichés antisémites : barbe sale de rabbin, nez crochu, regard fourbe, lèvres épaisses symbole de mensonge, caftan noir donnant au personnage une allure diabolique. Rappelons que dans l'imagerie enfantine en Allemagne, *der schwarze Mann*, « l'homme en noir », c'est le croquemitaine, celui qui enlève les gamins désobéissants pour les dévorer. Bref, tout est fait pour déclencher d'emblée la répulsion

et l'agressivité. Mais il y a plus : outre que « Le Juif » est un vil spéculateur, ce qu'évoque son regard posé sur les pièces d'or qu'il a extorquées, il est l'instigateur de l'asservissement de l'Allemagne au bolchevisme comme le figurent la carte de l'URSS qu'il porte sous son bras gauche et le knout dans sa main gauche. On remarquera aussi le titre de l'affiche qui imite l'écriture hébraïque, et s'agglutine au symbole de la faucille et du marteau. Bien évidemment cette image, qui a constitué le ressort de l'horrible film *Jud Süß* produit en 1940 par Veit Harlan, est en total décalage avec ce que les Allemands percevaient au quotidien. Dans les années trente en Allemagne, aucun juif ne ressemblait à cela. Mais pour les nazis, cela signifie tout simplement que « Le Juif » sait se travestir : certes il parle parfaitement la langue allemande, certes il porte un costume comme tout le monde, certes il exerce des professions de prestige, mais il faut, derrière le camouflage, savoir reconnaître sa véritable nature sous peine d'être berné par lui. Du reste pour aider les aryens à immédiatement l'identifier, le mieux est encore de le marquer. D'où ce décret du 1er septembre 1941 qui annonce : « Il est interdit aux Juifs [...] de paraître en public sans une étoile jaune [...] de la taille de la paume d'une main [...] sur laquelle est inscrit en noir *Juif* : elle doit être cousue de façon bien visible sur la poitrine à gauche du vêtement. » Plus tard, « Le Juif » sera rendu responsable de la guerre[17].

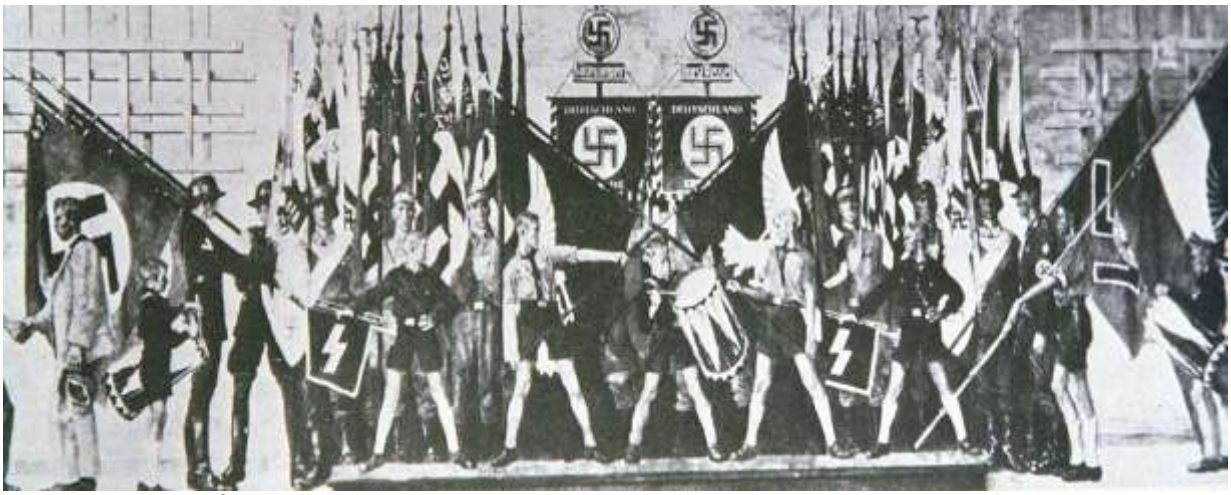
« Complot juif contre l'Europe»
Affiche d'Adolf Abel



« Derrière les forces de l'ennemi, le Juif »
Affiche de Henich

Afin que l'ensemble de cette thématique soit abondamment consommée, les nazis la feront apparaître dans les lieux accueillant du public.

Salle de réunion dans une entreprise



Hôtel de ville de Berlin-Schöneberg : peinture murale de Franz Eichhorst

En outre, c'est cette thématique **exclusivement** qui, sous forme combinée, constituera le propos de la littérature, du théâtre et du cinéma du troisième Reich. Ce qui veut dire que si, comme je l'ai fait, on s'aventure à lire plus de 400 livres parus à l'époque nazie, on ne sortira pas de la constellation des six motifs qui viennent d'être présentés[18].

Pour terminer, évoquons encore brièvement le « projet Linz ». Linz, c'est cette ville d'Autriche où Hitler avait, pour reprendre la formule utilisée par lui-même dans *Mein Kampf*, « connu les jours les plus heureux de sa jeunesse ». Après l'*Anschluß* en mars 1938, il décide d'en faire la capitale artistique de l'Europe. Il ordonne donc de piller les œuvres d'art dans les territoires occupés[19] et de détruire celles qui relèveront de l'« art

dégénéré ». L'entreprise est confiée à l'*Einsatzstab Rosenberg* (section d'intervention Rosenberg). En France, plus de 20 000 œuvres d'art seront confisquées dans les musées et les collections privées. Celles qui ne seront pas sélectionnés pour Linz furent soit vendues pour récupérer des devises, soit détruites. Le 27 mai 1943, l'*Einsatzstab* Rosenberg brûlera sur la terrasse des Tuileries autour de 500 peintures modernes, des Picasso, des Léger, des Miró, des Picabia, etc...

Pillage d'œuvres d'art en France

Tuileries, 27 mai 1943

Bien sûr, le « projet Linz » n'aboutira pas en raison de l'évolution de la guerre. Les œuvres pillées furent stockées en Allemagne et en Autriche dans des carrières et des mines. À l'approche des Alliés, ordre fut donné de faire sauter les galeries à la dynamite. Heureusement, les gardiens des dépôts s'y refusèrent : il y avait là, entre autres, des Michel-Ange, des Raphaël, des Rembrandt, des Rubens, des Goya, des Watteau...

Sous le troisième Reich, l'expression artistique a servi non seulement à glorifier le *Führer* et la race supérieure aryenne, mais aussi à propager la haine, la violence et la mort. Le rôle assigné à la production culturelle a relevé de la pure justification des orientations idéologiques et des actes du régime et absolument pas de la création. À ce titre, l'art nazi n'a été rien d'autre qu'une dogmatique de l'obscurantisme, c'est-à-dire une incitation à en revenir au règne des forces brutes et élémentaires. Il n'a rien produit d'original et s'est contenté de saturer idéologiquement une imagerie de pacotille héritée du XIX^{e} siècle. En vérité, le seul but de l'activité culturelle sous le troisième Reich a été, comme dans tous les autres domaines, de contribuer à ancrer à grande échelle dans les consciences les fantasmes éructés dans *Mein Kampf*, selon le slogan en vogue à l'époque, « *das heilige Buch [...] des neuen Deutschland* », c'est-à-dire « le livre sacré [...] de l'Allemagne nouvelle ». Cette unidimensionnalité proclamée et instrumentalisée par le régime nazi a, nous le savons tous, causé des ravages considérables tant sur le plan culturel que civilisationnel et humain.

De ce bref regard sur ce que fut l'art sous le troisième Reich, on peut tirer trois enseignements :

– Le premier enseignement, c'est qu'il faut refuser l'unidimensionnalité. L'expression artistique doit être autonome et n'a pas à se couler dans le moule programmatique de l'État. Donc totale liberté, à l'exception toutefois des productions porteuses par exemple d'un message de haine, type raciste, xénophobe, homophobe, etc...

– Le deuxième enseignement, c'est que les actes culturels d'une société sont des marqueurs diagnostiques précieux pour décoder vers quelles pratiques politiques cette société s'oriente. Comme l'avait formulé en 1823 Heinrich Heine dans *Almansor*, un pouvoir qui brûle les livres finira un jour par brûler les hommes. Le national-socialisme en a été la démonstration cinglante.

– Le troisième enseignement, c'est qu'il ne faut jamais se laisser enfermer dans l'orthodoxie culturelle promue par les instances officielles, l'enseignement, les médias... Il ne faut pas hésiter à aller voir ailleurs, du côté des hérétiques. Limitons-nous à deux exemples : l'écrivain Franz Kafka, avec notamment *La Colonie pénitentiaire*, et le peintre avant-gardiste Paul Klee. Tous deux en leur temps apparaissaient comme hérétiques parce qu'ils considéraient que l'art n'a pas pour vocation de « reproduire le visible, mais de rendre visible ». L'inquiétante étrangeté de l'œuvre de Kafka comme l'insolite auquel nous confronte l'avant-garde artistique provoquent un choc qui ouvrent une brèche dans le visible, brèche qui révèle un possible invisible au-delà du visible. Or cette révélation est, même fugitivement, un moment de rupture avec les aliénations qui nous engluent et, en ce sens, elle constitue un élément de prise de conscience politique. C'est en cela que réside l'hérésie, en cette motivation, même confuse, à prendre conscience des mutilations multiples infligées à l'homme et à repenser les rapports sociaux. Partant, on conçoit aisément que cet art qui se dresse contre le normativisme ne soit pas du goût des dirigeants politiques. En vérité, seul pourrait tolérer un art authentiquement avant-gardiste un régime authentiquement démocratique, entendons un régime qui accepterait la permanence de la dialectique, c'est-à-dire la permanence du processus cognitif qui invite sans cesse au dépassement la situation historique. Jusqu'à nos jours, ce processus a été — par tous les pouvoirs politiques sans exception — soit carrément néantisé (comme par le totalitarisme nazi), soit figé à des niveaux divers par un bureaucratisme répressif (notamment dans l'ex-bloc soviétique), soit, comme dans les sociétés occidentales, dissolu dans des virtualités censées signifier le bonheur alors que ces virtualités ne sont là que pour atomiser les individus, les détourner de l'altruisme et donc des luttes solidaires pour une société sans cesse plus juste[20]. En conséquence, comme le suggérait Brecht[21], il reste à construire une éthique qui certes améliore le monde mais qui, loin de se prévaloir de cette amélioration et de l'ériger en dogme, motive au contraire sans arrêt à améliorer le monde amélioré. Dans cette démarche, il y a beaucoup à apprendre de l'avant-garde artistique et culturelle[22]. Cela, les idéologues nazis ne l'ignoraient pas, d'où leur volontarisme ravageur[23]...

1. Il n'est qu'à lire Horst Krüger, *Das zerbrochene Haus*. *Eine Jugend in Deutschland*, DTV,1986, chap. 1, pour se convaincre que celle-ci fut extrêmement active et concerna même pour la première fois les couches populaires.
2. Voir Jacqueline Risset, « Introduction », in Dante, *La divine comédie*, *L'Enfer*, GF-Flammarion, 1992.
3. In avant-propos à *Language and Silence*, Atheneum, N.Y., 1967.
4. Voir Hermann Hesse, *Romans et Nouvelles*, Laffont/Bouquins, 1993, p. 1140.
5. Cf. Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, Hanser, 1991.
6. Fondamentaux à cet égard sont les travaux pionniers de Lionel Richard. Voir aussi : T. Feral et Stefan Gänzle, « Der Nationalsozialismus als kulturelles Problem », in *Kultur-Mosaik*, Ellipses, 1997, pp. 187-202, ainsi que T. Feral, *Le Nazisme, une culture ?*, L'Harmattan, 2001.
7. On sait que dans son arbitrage entre les déesses Héra, Athéna et Aphrodite qui concourraient pour la pomme d'or devant récompenser la plus belle, Pâris choisit Aphrodite qui lui avait promis l'amour d'Hélène. Fort de cette promesse, Pâris enleva Hélène à son époux Ménélas, ce qui déclencha la guerre de Troie.
8. Cf. Georges Dumézil, *L'Idéologie tripartie des Indo-Européens*, 1958.
9. Voir Wolf-Dieter Dube, *Die Expressionnisten*, Ullstein, 1973, pp. 7-8, ainsi que Ewald Rathke, *Expressionismus*, Schulers Verlagsgesellschaft, 1974, pp. 8-9.
10. Voir Lionel Richard, *Le Nazisme et la culture*, Maspero, 1978, p. 31.
11. *Mein Kampf*, trad. fr. Nouvelles Éditions Latines, 1934, p. 254.
12. CDJC, Paris, CXLV 618.
13. Par exemple aux pages 168-171 d'un volume de 136 pages en format 23 X 30,5 intitulé *Adolf Hitler* réalisé sous la direction du photographe Heinrich Hoffmann et publié aux éditions Poeschel de Leipzig en 1937 (propriété T.F.).
14. Pour le détail concernant l'exposition « Art dégénéré » et la « Grande exposition d'art allemand », voir T. Feral, *Culture et dégénérescence en Allemagne*, L'Harmattan, 1999, pp. 21-44.
15. Sur ce chapitre, on se reportera avec profit à Maruta Schmidt, Gabi Dietz *et al.*, *Frauen unterm Hakenkreuz*, DTV, 1985.
16. Voir sans faute l'étude de Ralph Keysers, *L'Intoxication nazie de la jeunesse allemande*, L'Harmattan, 2011, ainsi que *Der Stürmer, instrument de l'idéologie nazie*, L'Harmattan, 2012.
17. Voir in T. Feral, *Le « nazisme » en dates*, L'Harmattan, 2010 : 21 mars 1943, 30 janvier 1944, 30 janvier 1945.
18. Cf. T. Feral, *Anatomie d'un crépuscule. Essai sur l'histoire culturelle du troisième Reich*, Tarmeye, 1990, ch. 10, ainsi que « Aliénation, réification et fétichisme à l'exemple du livre sous le troisième Reich », in *X-Alta. Revue de sociologie*, n° 5, oct. 2001, pp. 91-100.
19. Bonne présentation des faits in Wilhelm Alff, *Der Begriff Faschismus und andere Aufsatze zur Zeitgeschichte*, Suhrkamp, 1971, p. 124 *sq.*
20. Voir les travaux de Jean Baudrillard.
21. Cf. Henri Arvon, *L'Esthétique marxiste*, PUF, 1970, pp. 77-78.
22. Je renvoie là au remarquable livre du philosophe Ernst Bloch « Le Principe Espérance » (*Das Prinzip Hoffnung*) publié en 1956 et qui lui valut de devoir quitter à 72 ans la RDA où il avait choisi d'enseigner après avoir connu durant douze années l'exil auquel l'avait contraint le régime hitlérien.
23. Dans son ouvrage pseudo-philosophique de 712 pages, *Le Mythe du XX^{e} siècle* (1930), Alfred Rosenberg se livre à une exécution en règle des courants modernistes en lesquels il voit soit un dérangement mental soit une « arme biologique » (sic) utilisée par les « Juifs du Kremlin » et leurs complices juifs et communistes allemands pour précipiter la Communauté aryenne dans la décadence. Son argumentation, comme celle de tous les « penseurs » nazis — et de Hitler dans *Mein Kampf* —, vise à convaincre que les productions de ces courants préfigurent l'état futur de dégénérescence de la société allemande pour peu qu'elle s'écarte des sains principes de l'ordre naturel et des valeurs sacrées du Sang et du Sol. C'est Rosenberg qui, en 1940, à la Chambre des députés où s'était rassemblé le tout-Paris de la collaboration, proclamera que l'adoption des idées des Lumières « à titre de principes politiques » par le peuple français a été « une heure de faiblesse dans l'histoire » et que, en conséquence, « 1789 est une date à rayer de l'histoire ». D'autant que, ayant émancipé les Juifs, la Révolution a marqué l'irruption « de l'esprit destructeur dans la culture européenne ».

© Association Amoureux d'Art en Auvergne, 2012
Centre municipal Jean Richepin, 21 rue Jean-Richepin, 63000 Clermont-Fd.
www.quatrea.com
association@quatrea.com