



Art et totalitarisme :

L'art dans l'Allemagne nazie

Territoires de la Mémoire asbl, 2014
Boulevard de la Sauvenière 33-35
4000 Liège
accueil@territoires-memoire.be
www.territoires-memoire.be

Coordination éditoriale : Julien Paulus (service Études et Éditions)
Auteurs : Gaëlle Henrard et Julien Paulus (service Études et Éditions)
Mise en page : Erik Lamy , Arnaud Leblanc, Nicolas Collignon (service Communication)
Éditrice responsable : Dominique Dauby, présidente
Dépôt légal : D/2014/9464/3

Retrouvez les dossiers thématiques des Territoires de la Mémoire asbl
sur www.territoires-memoire.be/dossiersthematiques

Art et totalitarisme :

L'art dans l'Allemagne nazie

Table des matières

Art et totalitarisme : L'art dans l'Allemagne nazie	3
Introduction	7
Le mythe de l'« Homme nouveau »	8
L'art nazi : la beauté sans sensualité	10
• L'esthétique nazie : une esthétique de la respectabilité	11
L'art dit « dégénéré » : la nervosité médicalisée	13
• L'exposition de l'art dit « dégénéré » (Entartete Kunst)	14
• Exposition sur la musique dégénérée (Entartete Musik)	15
• La destruction des œuvres dites « dégénérées »	15
• La vente de Lucerne	15
« Conclusion vers aujourd'hui »	18
Bibliographie	19

Introduction

« L'art demeure l'un des rares domaines où l'individu peut théoriquement donner sa pleine dimension, quelles que soient l'époque, l'histoire ou la géographie. Par lui restent des traces en lutte à armes égales avec le temps, sinon avec ce qui dure en de lointaines poussées, dans les sous-sols où se préparent les vitalités à venir. Or tous les régimes, tous les pouvoirs politiques savent ce lieu stratégique et veulent le confiner, maîtriser, limiter, contenir, voire le contrôler radicalement¹. »

S'interroger sur les relations qu'entretenaient certains régimes totalitaires du XX^e siècle avec le monde artistique revient en somme à se pencher sur un cas relativement précis de la longue histoire des rapports particuliers qui ont toujours existé entre l'art et le pouvoir. Pratiques artistiques et pouvoir politique ont toujours été étroitement liés. En effet, l'art, en tant que tentative personnelle de représentation ou de traduction du réel, court toujours le risque d'entrer en concurrence – voire en contradiction – avec la vision du monde véhiculée par le pouvoir en place. D'où la nécessité pour un pouvoir idéologique fort de contrôler ce moyen d'expression, notamment par une série de garde-fous destinés à baliser étroitement les schémas de pensée autorisés. Que l'on songe seulement à la censure romaine, l'Inquisition médiévale, l'Académie française de Richelieu ou celle des Beaux-Arts de Louis XIV, et l'on s'apercevra que l'Histoire fourmille d'exemples de récupération, de contrôle ou d'épuration de l'expression artistique par le politique.

La problématique n'est pas neuve. Dès lors, pourquoi s'intéresser plus particulièrement à une séquence de l'Histoire ? Sans doute parce que des régimes politiques tels que les régimes nazi, fasciste et communiste, pour ne citer qu'eux, constituent des exemples de systèmes qui poussèrent à son paroxysme la logique de mise sous tutelle des arts au profit d'une idéologie toute puissante. Ainsi, comme l'explique Lionel Richard à propos du nazisme.

« Évidemment, bien avant que ne soit constituée une doctrine fasciste, des gouvernements très divers ont soutenu et préconisé un art officiel. Mais, en Occident, jamais l'ensemble des arts n'avaient été appelés avec autant d'ardeur à illustrer une politique, et jamais la propagande n'avait autant servi à glorifier certaines formes artistiques particulières. Il n'existe pas de meilleur exemple d'une "culture" qui ait été à la fois (...) l'instrument et l'expression du pouvoir politique². »

Cette utilisation de la culture comme instrument et expression du pouvoir politique s'exprima, sous le Troisième Reich, selon un double mouvement : d'une part, la constitution d'une « culture » nationale, officielle, pure, et d'autre part, le rejet de toute une série de courants artistiques jugés « décadents », « dangereux », « anti-allemands ». L'art, selon les critères et les terminologies nazis, se voyait désormais défini en deux catégories bien distinctes et irréductibles : l'art « nazi » et l'art « dégénéré ».

Le présent dossier se propose d'aborder successivement l'une et l'autre de ces approches nazies de l'expression artistique, égales tant par leur absurdité que par leur violence sous-jacente. Il est une tentative de décrire le contrôle, la tutelle implacable exercés sur les créateurs artistiques, qu'ils soient peintres, sculpteurs, musiciens, compositeurs, cinéastes ou écrivains. Parce qu'ils se revendiquaient porteurs d'une nouvelle vision du monde, parce qu'ils appelaient de leurs vœux une « régénération » de l'Homme, les régimes totalitaires du XX^e siècle – en tête desquels nous placerons l'Allemagne nazie – comprirent immédiatement la nécessité d'« éduquer » – ou de « rééduquer » – les masses afin, d'une part, de s'en assurer le contrôle et surtout, d'autre part, d'atteindre l'objectif idéologique de création d'un « homme nouveau ».

1 ONFRAY, Michel, *Politique du rebelle*, Paris, Le Livre de Poche, 2008, p. 235.

2 RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 19.

Le mythe de l'« Homme nouveau »

« Transformer un peuple en nation présuppose la création d'un milieu social sain, plateforme nécessaire pour l'éducation de l'individu. Seul, celui qui aura appris, dans sa famille et à l'école, à apprécier la grandeur intellectuelle, économique et surtout politique de son pays, pourra ressentir – et ressentira – l'orgueil de lui appartenir. On ne combat que pour ce que l'on aime; on n'aime que ce qu'on estime; et pour estimer, il faut au moins connaître³. »

Cette citation, extraite de *Mein Kampf*, illustre ce qu'était le combat politique d'Hitler. Dès leur accession au pouvoir en 1933, les nazis n'eurent de cesse que soit édifée une société nouvelle, fondée sur la race et épurée de ses éléments « corrupteurs ». Pour Hitler et ses thuriféraires, tout devait concourir à l'avènement d'une communauté raciale du peuple (*Volksgemeinschaft*), unie selon les principes du sang et du sol (*Blut und Boden*), et vis-à-vis de laquelle le sentiment d'appartenance devait primer sur toute considération individuelle. L'art était perçu par les nazis comme un moyen efficace d'atteindre cet objectif : exalter les valeurs devant susciter l'adhésion sans réserve du peuple à la *Volksgemeinschaft*.

Mais, chronologiquement, le régime nazi n'est que le troisième, au cours du XX^e siècle, à se former sur la prétention de régénérer l'homme et la société, par la force si nécessaire. Seize ans auparavant, en février 1917, la Russie tsariste était balayée par une révolution qui, après quelques mois, vit le parti bolchevique s'emparer du pouvoir et transformer radicalement le pays en même temps qu'il allait bouleverser l'Histoire. Cinq ans plus tard, en Italie, Mussolini, chef des milices fascistes, est nommé président du Conseil par le roi Victor-Emmanuel III suite à sa menace de faire marcher ses partisans sur Rome. En l'espace de quelques années, deux régimes, antagonistes politiquement mais qui partageaient une même volonté de révolution nationale et sociale, voyaient le jour en Europe. Issus des ruines d'un continent brisé par la Première Guerre mondiale, fascisme et communisme se retrouvaient dans une même volonté révolutionnaire d'en finir avec une société qu'ils estimaient « en faille ».

En effet, bien que le terme de « révolution » soit davantage associé au communisme soviétique qu'au fascisme italien, il serait erroné de ne voir dans le mouvement mussolinien qu'une volonté de restauration d'un ordre ancien, traditionnel et conservateur et l'amputer ainsi d'une dimension révolutionnaire qu'il portait bel et bien à travers le concept de l'« Italien nouveau » :

« Le mythe de l'«Italien nouveau», dimension nationale du mythe de l'homme nouveau, occupe une place essentielle dans la culture de Mussolini et celle du fascisme. Il s'inscrit dans une longue et solide tradition de l'histoire de l'Italie contemporaine. (...) Ce mythe,

y compris en se référant à la romanité, n'eut rien de traditionaliste. Au contraire, le mythe de l'Italien nouveau doit être associé à ce que j'ai appelé le mythe de la «conquête de la modernité» : celui-ci, soit l'aspiration de la nation italienne à rejoindre les nations les plus avancées, joua un rôle important dans tous les mouvements culturels et politiques de contestation de l'Italie libérale et bourgeoise⁴. »

Dans cette perspective, le fascisme apparaît comme un mouvement davantage tourné vers l'avenir que figé dans le passé. Bien sûr, il s'agit de relativiser : les tendances conservatrices de l'Italie mussolinienne ne font aucun doute, même s'il s'agit de les nuancer. Il était question – théoriquement, du moins – de « renaissance », « régénération » et de « modernité » : l'Italien du XX^e siècle devait devenir un « homme nouveau » dont les phalanges fascistes constituaient l'avant-garde.

Quant à la Russie communiste, le projet révolutionnaire de transformation radicale de la société était sa raison d'être dès 1917. La révolution était le programme même des bolcheviques et la construction d'une société idéale l'objectif :

« Pour la première fois dans l'Histoire, des hommes font une révolution dans le but, certes, de s'emparer du pouvoir (...), mais aussi de bâtir la société idéale, de fonder un système politique, économique et social jamais expérimenté par l'humanité. Le coup d'État représente un premier stade de l'accomplissement du projet, du plan élaboré pour atteindre au grand but. Toutefois, les auteurs du projet n'ignorent pas que sa réalisation passe par la création d'un homme nouveau⁵. »

Comment atteindre ce but ? Nikolai Boukharine (1888-1938) se voulait clair sur ce point : « La coercition, la coercition prolétaire sous toutes ses formes, à commencer par les exécutions (...), voilà la méthode qui permettra de façonner l'homme communiste dans le matériau humain de l'époque capitaliste⁶. » Mais si la coercition permet sans doute de faire taire les voix discordantes, elle ne suffit pas à susciter l'adhésion unanime des individus au projet collectif. Aussi, la tentative de création de l'« homme nouveau » passa-t-elle par l'éducation des foules. Pour ce faire, fascisme, communisme et nazisme mobilisèrent les principales structures éducationnelles de leurs sociétés respectives, parmi lesquelles les institutions culturelles et artistiques figuraient en ordre utile. Dans son texte « Art et production » (*Iskusstvo i proizvodstvo*), écrit en 1922, le théoricien russe du mouvement productiviste, Boris Arvatov, se voulait lucide quant aux motivations du pouvoir par rapport aux artistes ; après un combat commun contre les forces (et les formes) du passé, le politique finit par poser ses conditions :

4 GENTILE, Emilio, « L'«homme nouveau» du fascisme. Réflexions sur une expérience de révolution anthropologique » in MATARD-BONUCCI, Marie-Anne et MILZA, Pierre (éds.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste*, Paris, Fayard, 2004, p. 41

5 HELLER, Michel, *La machine et les rouages. La formation de l'homme soviétique*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1985, p.11

6 BOUKHARINE, Nikolai, *Programma R.K.P.*, début 1917, cité dans HELLER, Michel, *op. cit.*, p.11. Ajoutons que Boukharine finira victime de cette coercition qu'il appelait de ses vœux, exécuté le 13 mars 1938 lors des grandes purges stalinienne.

3 HITLER, Adolf, *Mon combat*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1934, p.42.

« Artistes! Nous vous avons donné ce que vous demandiez, maintenant c'est vous qui devez nous donner ce que nous demandons. Donnez-nous des affiches, des illustrations, des tableaux, donnez-nous des œuvres qu'on puisse utiliser et comprendre maintenant, tout de suite; nous ne pouvons pas attendre⁷. »

Entre les mains de ces dirigeants, la culture et l'art deviennent bien plus que des moyens d'expression; ils sont de véritables armes. Ainsi, cette phrase que Mussolini avait fait inscrire en haut d'un mur dominant le complexe cinématographique Cinecittà, nouvellement créé : « *La cinematografia è l'arma più forte* » (« Le cinéma est l'arme la plus forte »). Mais pour bien comprendre la portée de cette « tentative d'éducation », il nous faut encore préciser le contexte dans lequel celle-ci a lieu. Nazisme, fascisme et communisme soviétique, nous l'avons vu, se sont hissés au pouvoir à peu près à la même période, entre 1917 et 1933. Ces révolutions de l'après-guerre 14-18 ne sont pas seulement des mouvements de renversement d'Ancien Régime (Russie) ou de régénérescence sociétale (Italie); elles ont aussi en commun de s'inscrire dans l'émergence de la société et de la culture dites « de masse » dont elles constituent les premières manifestations politiques. Nazisme, fascisme et communisme soviétique sont les premiers mouvements politiques véritablement « de masse », notamment dans l'intuition qu'ils eurent de percevoir la foule comme une entité à part entière, à laquelle il fallait s'adresser et qu'il était possible de manœuvrer grâce aux nouveaux moyens de communication de l'époque, en particulier le cinéma. Ainsi, le philosophe Walter Benjamin soulignait-il, à propos du fascisme :

« *Le fascisme voudrait organiser les masses ré-
cemment prolétarisées sans toucher au régime de la
production et de la propriété, que ces masses tendent
cependant à supprimer. Il croit se tirer d'affaire en per-
mettant aux masses, non de faire valoir leurs droits,
mais de s'exprimer. [...] Dans les grands cortèges de
fête, dans les monstrueux meetings, dans les manifes-
tations sportives qui rassemblent des masses entières,
dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occa-
sions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de
vue, la masse peut se voir elle-même face à face. [...]
En d'autres termes, les mouvements de masse, en pre-
mier lieu la guerre, représentent une forme de compor-
tement humain qui correspond tout particulièrement à
la technique des appareils⁸. »*

Cette occasion faite à la masse de se voir elle-même en tant que corps social relève d'une manipulation subtile du fascisme qui, par la mise en scène de la foule ainsi opérée, cherche à susciter l'adhésion pleine ou tacite de l'individu au culte de cette masse organisée. Ainsi Benjamin conclut-il :

« *La conséquence logique du fascisme est une
esthétisation de la vie politique. À cette violence faite
aux masses, que le fascisme oblige à mettre un genou à
terre dans le culte du chef, correspond la violence subie*

*par un appareillage mis au service de la production de
valeurs culturelles⁹. »*

L'activité artistique et sa diffusion massive (l'« appareillage » dont parle Benjamin) sont donc mises au service de l'édification des cultes des différents systèmes totalitaires. L'image, le dessin, l'illustration ou le film répondent au besoin de susciter l'adhésion auprès des masses encore largement illettrées ou peu cultivées – particulièrement en Russie, ce qui constituait d'ailleurs un véritable sujet d'inquiétude pour Lénine. Ou comme le dit mieux Lionel Richard au sujet de l'Allemagne et de l'Italie :

« *Aucune sphère de l'existence publique et privée
n'échappant à la domination des idées fascistes, tous
les moyens esthétiques sont mis à contribution pour les
imposer à l'ensemble du corps social, de la photogra-
phie au concert de musique, de la sculpture monumen-
tale au film, du théâtre de masse au livre d'images. (...)
Leur entreprise, indissociable d'une vision globale du
monde, n'obéissait qu'à une perversion systématique
du beau et de l'émotion esthétique à des fins stricte-
ment idéologiques¹⁰. »*

7 ARVATOV, Boris, *Iskusstvo i proizvodstvo* (« Art et production »), cité par ZALAMBANI, Maria et FOUMIER, Jeannine, « Boris Arvatov, théoricien du productivisme », in *Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*, vol. 40 N°3, Juillet-septembre 1999, p. 430.

8 BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) » in *Œuvres III*, Paris, Folio/Essais, 2000, pp. 110-111.

9 BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version, 1939) » in *Idem*, p. 314. Le lecteur aura remarqué que nous citons ici successivement deux versions du même texte de Benjamin. De fait, il nous est apparu que c'est la juxtaposition de ces deux versions (celle de 1939 étant quelque peu remaniée par rapport à la première de 1935) qui illustre au mieux notre propos.

10 RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, op. cit., p.18.

L'art nazi : la beauté sans sensualité

« Être allemand, c'est être clair ¹¹. »

S'il est souvent présenté, à raison, comme un art de propagande, l'art nazi ne peut y être réduit. En cela l'exposition de l'art dit « dégénéré » organisée par les nazis en 1937 doit être appréhendée certes comme une opération de propagande mais à plus forte raison encore comme la partie émergée d'un iceberg qui renferme un système de valeurs extrêmement élaboré, nous y reviendrons.

Conscients que la mise en œuvre de leur programme ne pouvait s'appuyer sur la seule coercition et que, au contraire, elle nécessitait l'adhésion, tant volontaire qu'inconsciente, des foules, les nazis décidèrent de créer, le 13 mars 1933, un ministère inédit dont la seule mission était de conditionner et de rallier l'opinion publique aux desseins du *Führer* : le ministère de l'Information et de la Propagande. Nommé à la tête de ce dernier, Joseph Goebbels employa tous ses talents de propagandiste à l'endoctrinement de la population allemande. Outre les médias traditionnels (presse et radio), Goebbels se vit également confier la responsabilité de contrôler les domaines culturels et artistiques. Le 22 septembre 1933, la Chambre nationale de la culture (*Reichskulturkammer*) était créée de façon à centraliser l'ensemble des professions en rapport avec une activité culturelle sous la tutelle du ministère de la Propagande. Subdivisée en plusieurs chambres professionnelles (presse, théâtre, littérature, musique, arts plastiques, radio et cinéma), la *Reichskulturkammer* symbolisait la mise au pas de la culture dans ses différentes expressions au profit de la propagande national-socialiste orchestrée par Goebbels :

« Pour Goebbels, la culture était l'expression la plus parfaite des forces créatrices d'un peuple et la mission de l'artiste ne pouvait pas s'accomplir en dehors des valeurs de la communauté populaire. Étant donné que le national-socialisme était le dépositaire de ces valeurs, il revenait aux artistes, en toute logique, de se plier à ses conceptions. [...] L'art est qualifié de libre par Goebbels, mais à cette restriction près que cette liberté n'est pas autorisée en dehors des limites imposées, lesquelles sont censées provenir des lois vitales et nationales du peuple allemand ¹². »

Désormais, chaque champ d'activité artistique était solidement cadenassé par une idéologie qui instrumentalisait la culture aux seules fins de propager ses valeurs. L'art nazi, entièrement absorbé par l'État, avait pour fonction d'inculquer au peuple les grandes valeurs prônées par le parti telles que le sol et le sang, la pureté de la race, le culte du chef, les valeurs guerrières, la paysannerie, la famille ou l'« Homme nouveau ». Il devait également, de manière plus insidieuse et plus profonde, téléguider le comportement et le mode de vie des gens sans nécessairement que ceux-ci s'en aperçoivent, principe de l'endoctrinement poussé à son paroxysme.

Dans ce cadre, l'artiste nazi avait une fonction cruciale. Créateur au service de l'État, il n'était pas là pour exprimer sa vision du monde, mais pour « contribuer à la réalisation d'un tout

homogène » en faisant entrer dans la tête de chaque Allemand les seules images qu'il était bon de nourrir en regard des seuls comportements qu'il était bon d'adopter¹³. Toute propension à l'expression d'idées personnelles devait donc être étouffée. Sorte de corollaire de l'« Homme nouveau » dans le domaine de l'art, l'artiste ne devait plus exprimer son « Moi individualiste » mais il était, selon Alfred Rosenberg, « le symbole du lien le plus profond avec la communauté d'âme et de sang d'une nation¹⁴ ».

Un des thèmes centraux de l'art nazi était tout logiquement le culte du chef. L'obéissance et la fidélité au *Führer* devaient être inconditionnelles, aveugles, absolues. La propagande de Goebbels s'employa à entretenir ce culte de la personnalité : les photos représentant Hitler furent innombrables, les peintres s'employèrent à souligner son charisme et sa dimension messianique, tandis que des sculpteurs réalisèrent des bustes du *Führer* à la manière des consuls et empereurs romains. En peinture, même quand il n'était pas directement représenté, Hitler était présent, au centre de la scène, par exemple au travers d'un portrait officiel accroché au mur de la pièce (*Le Führer parle* de Paul Mathias Padua) ou simplement au travers du thème choisi ou de l'idéologie officielle qui transpirait de chaque image. Le cinéma de Leni Riefenstahl aura particulièrement bien manipulé cette image quasi divine du *Führer*, notamment avec le film *Le Triomphe de la volonté* (*Triumph des Willens*, 1935). Le totalitarisme nazi avait bien compris l'importance naissante de ce nouveau média, arme politique de masse qui sera notamment utilisée pour servir sa politique de natalité.



Hitler à Paris (1940), entre Albert Speer (à gauche), architecte du Reich et le sculpteur Arno Breker (à droite).

L'architecture mit également en avant le « génie » et la « puissance » du *Führer* par l'édification de bâtiments et monuments parfaitement mégalomanes destinés à symboliser la puissance

¹¹ Extrait du discours qu'Adolf Hitler prononça lors de l'inauguration de la Maison de l'Art allemand à Munich le 19 juillet 1937. Il définit la clarté à la fois par la logique et la vérité. Cité dans RICHARD, Lionel, *op. cit.*, p. 66.

¹² *Idem*, p. 109.

¹³ *Idem*, p. 71.

¹⁴ Propos repris par Lionel Richard in *Idem*, pp. 70-71.

du III^e Reich incarné par Hitler, architecte de la nouvelle nation allemande. Précisons ici que l'architecture de constructions plus modestes et courantes répondait, elle aussi, à des normes : solidité, simplicité, utilité et caractère rural (y compris pour les maisons urbaines) constituaient les fondations idéologiques des demeures allemandes. En s'introduisant dans la conception même des foyers des Allemands, le régime démontrait une fois encore que ce n'était pas au peuple à avoir des idées et à juger de ses propres besoins et de son bien-être quotidien¹⁵.

L'esthétique nazie : une esthétique de la respectabilité

Si l'expression artistique est le reflet d'une pensée, d'une culture, d'un contexte historique et social, elle a recouvert, avec le nazisme, un caractère performatif en ce sens que, outre refléter la pensée officielle, elle avait a fortiori pour fonction de produire du réel et de créer un mode de vie et de pensée nouveau pour un « Homme nouveau ». L'historien américain George Lachmann Mosse parle, pour l'esthétique nazie, de « beauté sans sensualité ». L'objectif de cette esthétique était de servir de « ciment à la nation et [de] projeter des valeurs morales auxquelles chacun devait aspirer ». « Les hommes et les femmes représentés dans la peinture et la statuaire nazies symbolisaient donc la morale et le comportement sexuel que l'on devait avoir¹⁶. »

« La respectabilité garantissait la sécurité, l'ordre, la préservation des valeurs, et tenait apparemment en lisières le chaos qui semblait menacer la société. La respectabilité avait été une question politique dès le début : elle reflétait le mode de vie des gens, leur attitude face à tout ce qui était « différent » et à eux-mêmes en fait. Les ennemis de la respectabilité, disait-on, étaient incapables de se contrôler; c'étaient des créatures instinctives, aux passions débridées¹⁷ »

Au même titre que des mesures de politique intérieure ou étrangère devaient apporter un sentiment de sécurité au peuple allemand, la politique culturelle devait mettre la morale à l'abri. De fait, si aux yeux des nazis « la destruction de la respectabilité et la destruction de la société et de la nation étaient liées¹⁸ », on comprend dès lors que le contrôle des productions artistiques et culturelles était pour eux essentiel : la morale allemande était sauve, le peuple rassuré et l'ordre maintenu. Cette démarche peut également se lire à la lumière du christianisme traditionnel, source d'inspiration rassurante parce que familière et bien intégrée dans l'esprit des gens. Sous le III^e Reich, le christianisme fut simplement vidé de sa substance pour être remplacé par le nationalisme, nouvelle religion civile. Cette « familiarité » des sujets traités dans l'art nazi était importante.

« Le fascisme s'appropriait toujours des idées populaires, familières, déjà existantes, tout en les manipulant et en les intégrant dans sa propre vision du monde. C'était un mouvement politique nouveau qui n'inventa jamais rien de neuf; il s'annexait ce qui était depuis longtemps familier pour en faire un élément de son racisme et de son nationalisme. Sa force réelle

résidait en partie en cela : il proposait la régénération et la sécurité, la révolution fondée sur le déjà connu¹⁹. »

Cette volonté de retour à une tradition s'avéra d'autant plus pertinente et efficace dans un contexte où « les temps modernes semblaient menacer la cohérence de la vie elle-même²⁰ ». Le nazisme profitait donc d'une image « sécurisante » en donnant à voir des choses connues. De la même manière, l'art nazi s'inscrivait volontairement dans la lignée de l'art grec, la Grèce étant pour Hitler la source de la civilisation occidentale, « celle qui établit la suprématie de la race blanche sur les Barbares ». Les nazis voyaient dans l'art grec la simplicité et l'efficacité des lignes en regard des données biologiques et des valeurs morales prônées dans l'idéologie officielle.

« L'image de l'homme est ainsi l'expression exacte de la plus haute vertu mâle, et par là elle est conforme à son être et à sa définition voulue par la nature. Quant à celle de la femme, elle glorifie le fruit mûr de la vie et la mère consacrée à son plus haut but. C'est dans ce pouvoir d'efficacité exactement observé et exactement rendu que réside l'ultime critère de beauté²¹. »

Outre les nus et les portraits, la peinture officielle du III^e Reich reprit les thèmes du réalisme bourgeois et de l'art pompier du XIX^e siècle : scènes bucoliques et paysannes, scènes familiales, allégories, symbolismes, etc²². Ces thématiques dénotaient, elles aussi, de cette morale de la respectabilité. On retrouve tous ces critères esthétiques tant dans la statuaire que dans la peinture nazie.



Arno Breker, Prometheus (1934)

L'homme idéal était représenté nu mais dans une nudité dénuée de toute sensualité, c'est-à-dire qui ne devait pas mobiliser les sens. Il devait être musclé à outrance, épilé, bronzé, représenté dans une perfection presque irréaliste. Il ne devait être ni désiré ni aimé mais devenait un symbole abstrait de la beauté. Son rôle était celui d'un sauveur qui allait empêcher le chaos. Les sculptures d'Arno Breker ou Josef Thorak illustrèrent parfaitement les canons esthétiques de l'Antiquité et mirent en avant l'harmonie et la perfection des corps. Traits virils, corps nus,

15 *Idem*, p. 202.

16 MOSSE, George L., *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme*, Paris, Paris, 2003, p. 239.

17 *Idem*, p. 241.

18 *Idem*, p. 240.

19 *Idem*, pp. 16-17.

20 *Idem*, p. 241.

21 Extrait d'un discours d'Adolf Hitler d'octobre 1934, cité dans RICHARD, Lionel, *op. cit.*, p.

22 *Idem*, p. 76.

imposants, aux muscles (exagérément) saillants, sportifs voire guerriers, la composante biologique dominait très nettement dans ces réalisations. De la même manière, la représentation de la femme devait être le reflet de son rôle politique. À l'inverse de l'homme, elle était très souvent représentée vêtue, notamment en tant que symbole national. Si elle était nue, c'était alors son caractère maternel qui devait clairement apparaître. Ce n'était alors pas ses muscles qu'il convenait de mettre en avant mais bien des formes aimantes, celles d'une mère dans la force de la procréation ainsi que les expressions d'une femme s'occupant de son foyer dans la simplicité et la satisfaction.

Hommes comme femmes étaient représentés jeunes, en pleine possession de leurs capacités physiques et intellectuelles. Leurs proportions devaient être ordonnées et harmonieuses, à l'image de la nation perçue comme ayant vaincu le désordre et évité la destruction. La représentation des « étrangers », Juifs, homosexuels et criminels, souvent figurés âgés, nerveux, faibles et aux muscles atrophiés, venait en outre renforcer cette esthétique aryenne. Le tableau *Famille de paysans de Kalenberg* (1939) d'Adolf Wissel, un des peintres officiels du régime nazi, rassemble quelques-uns des thèmes phares développés ci-dessus : famille, maternité, paysannerie, figure du père, etc. Ce tableau incarnait le retour à des valeurs bucoliques et à la famille « aryenne » exemplaire, sujets de premier ordre dans une société où le monde paysan était présenté, à l'inverse de la ville, comme « le réservoir des saines forces vitales d'un peuple ²³ ». La maternité a également été mise en avant dans les peintures de Richard Heymann, surnommé le « peintre des mères allemandes ».

23 *Idem*, p. 233.

L'art dit « dégénéré » : la nervosité médicalisée

« Des œuvres d'art qui ne peuvent être comprises et qui ont besoin d'être accompagnées d'un tas d'explications pour prouver leur droit à l'existence et aller toucher des névrosés sensibles à ce genre de stupidités et d'insolences ne pourront plus atteindre ouvertement la nation allemande. Que nul ne se fasse d'illusions ! Le national-socialisme s'est donné pour tâche de débarrasser le Reich allemand et notre peuple de toutes ces influences qui menacent son existence et son caractère... L'ouverture de cette exposition marque la fin de la démente en matière artistique et, avec elle, de la polution artistique de notre peuple²⁴. »

Si le régime nazi a édicté les principes devant régir l'art allemand, il s'est également attelé à exclure toute production artistique ne répondant pas, d'une part, aux critères raciaux et idéologiques nazis, et d'autre part aux préceptes de l'art officiel que ce soit en termes de style pictural ou de sujet. Artistes et œuvres réprouvés furent ainsi mis au ban de la société et étiquetés sous l'appellation « dégénéré ». La politique d'aryanisation des biens juifs mise en place suite à un décret du 12 novembre 1938 sous l'impulsion d'Hermann Göring et faisant suite à la Nuit de Cristal, vint renforcer ce processus d'exclusion. Expropriations et spoliations devinrent ainsi des actes encouragés par l'État, une sorte de devoir patriotique. Avec le début de la guerre, cette mission fut notamment remplie par l'Einsatzstab Rosenberg, sorte de commando chargé de la saisie des biens culturels en tout genre en commençant par ceux des « ennemis » du Reich (francs-maçons, communistes, Juifs). Sa compétence s'étendait aux territoires occupés de France, de Belgique et des Pays-Bas. Son dirigeant, Alfred Rosenberg, était un des idéologues du parti nazi et proche d'Adolf Hitler²⁵. Notons que Rosenberg et Goebbels nourrissaient une rivalité non dissimulée, notamment due au goût de Goebbels pour l'art moderne, alors que Rosenberg avait pour mission d'examiner si des œuvres littéraires ou artistiques étaient ou non conformes à la doctrine nazie.

À l'instar des critères esthétiques régissant l'art nazi, ceux accolés aux productions artistiques dites « dégénérées » suivirent le même processus quasi doctrinal. Toute orientation politique, y compris culturelle, était en effet sous-tendue par des conceptions théoriques très élaborées et pseudo-scientifiques à même de justifier les comportements les plus méprisants et les plus inhumains.

Il faut remonter au XIX^e siècle et à la médecine pour comprendre les craintes que recouvrait le qualificatif « dégénéré » dans la pensée de l'époque, le choix de celui-ci par les nazis n'étant évidemment pas anodin. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le terme « dégénérescence » était utilisé dans le corps médi-

cal pour désigner « ceux qui s'écartaient du type humain dit normal parce que leurs nerfs étaient éprouvés, qu'ils avaient hérité de traits anormaux ou s'adonnaient à des excès moraux ou sexuels²⁶ ». Cette identification devait permettre de contenir un processus de destruction inévitable si l'imagination de ces « détraqués » avait été laissée libre. Ainsi, les artistes modernes, impressionnistes et expressionnistes, reproduisaient-ils une réalité déformée en raison même de leurs propres « difformités nerveuses et de leur croissance inachevée » qui les privaient de toute faculté d'observation et leur faisaient peindre des formes irrégulières. Considérée comme l'ennemi de la bonne morale bourgeoise, la nervosité constitua un marqueur commode pour identifier les « dégénérés » et le fruit de leur créativité ; produit de la modernité, elle s'épanouissait dans les villes où fourmillaient les « étrangers », où s'étaient crues et immoralité, où prenait corps le « complot juif » qui allait s'emparer des esprits et des cœurs allemands pour les livrer aux excès sexuels et à la destruction. Cette vision, aussi raciste fût-elle, ressortissait avant cela de la lutte pour la maîtrise des passions et pour la respectabilité en cours depuis le XIX^e siècle. Il restait aux théoriciens nazis à aller puiser dans l'existant et à faire de leur lecture de l'Histoire la seule réalité possible. La baisse du taux de natalité observée dans des nations comme la France fut par exemple expliquée à la lumière de la dégénérescence de la société²⁷. Dans un système doctrinal tel que le nazisme, cet élément fournit par ailleurs une justification supplémentaire bien commode à la politique de natalité menée par le régime nazi. C'est également en partie sur cette base que Juifs, homosexuels, prostituées, malades mentaux, criminels, considérés comme déséquilibrés, se virent exclus de la société. Il en irait de même de leur art qui allait être présenté sous forme de cabinet des horreurs avec l'exposition de l'art dégénéré (*Entartete Kunst*).

Dépendant du ministère de la Propagande dirigé par Goebbels, la Chambre de la Culture (*Reichskulturkammer*) prit rapidement toute une série de dispositions afin de cadenasser toute forme d'expression artistique et culturelle et d'imposer rien moins qu'une dictature sur les lettres et les arts et finalement sur les idées. Les mesures radicales qui allaient être prises par cette Chambre de la Culture s'adressaient tant aux étrangers, aux Juifs et aux communistes allemands qu'à des artistes et écrivains qui, a priori, ne s'attendaient pas à être pointés du doigt par le régime. Ainsi, des peintres tels que Schmidt-Rottluff, Nolde, Pechstein, Hofer, Heckel furent condamnés à l'inactivité et surveillés par la police nazie. Certains émigrèrent, c'est le cas de Beckmann, d'autres, comme Kirchner, se suicidèrent. D'autres encore, faut-il s'en étonner, affirmaient pourtant partager les idées nazies et tentèrent de se faire accepter par le régime.

Ce fut le cas notamment d'Emil Nolde qui, à maintes reprises, affirma son attachement à l'idéologie nazie et pensait manifes-

24 Extrait du discours prononcé par Adolf Hitler le 18 juillet 1937 lors de l'inauguration officielle de « La Maison de l'Art Allemand », cité dans SHIRER, William, *Le Troisième Reich. Des origines à la chute*, Paris, Stock, 1962, p. 267.

25 GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007, pp. 137-138.

26 MOSSE, George L., *op. cit.*, p. 242.

27 *Idem*, p. 243.

tement servir le III^e Reich, ainsi qu'il l'exprima dans une lettre adressée à Goebbels : « (...) Quand le national-socialisme m'a accolé, à moi aussi et à mon art, les termes " dégénéré " et " décadent ", j'ai eu le sentiment d'être profondément méconnu, car il n'en est pas ainsi : mon art est un art allemand, vigoureux, dur et ardent²⁸. » Aux yeux des nazis, son rattachement au courant expressionniste l'emporta finalement sur ses opinions et même



Emil Nolde

s'il fut, dans un premier temps, défendu par Goebbels, amateur d'expressionnisme, Nolde se vit interdire de peindre, fut exclu de l'Académie des Arts et nombreuses de ses œuvres furent retirées des musées puis détruites ou vendues, notamment dans le cadre de la fameuse vente de Lucerne (voir *infra*). Ce genre de cas illustre par ailleurs la rivalité entre Goebbels et Rosenberg, évoquée plus haut. Comme pour la plupart des autres questions de politique intérieure ou étrangère du parti nazi, les dissensions étaient nombreuses sur la question de la politique culturelle. Ici aussi, l'idée que toutes les décisions étaient prises par le parti comme un seul homme, que l'idéologie rassemblait tous ses membres et que la concorde régnait entre eux est une idée qu'il faut résolument abandonner. Il y avait réellement, notamment en matière culturelle, une lutte de tendances au sein du mouvement nazi. Goebbels représentait un courant aspirant à rallier au nazisme des artistes bourgeois même « modernistes », là où Rosenberg représentait l'aile « nationaliste ». Hitler est d'ailleurs souvent présenté comme un dirigeant qui se plaisait à laisser se développer les rivalités internes pour ensuite apparaître comme « l'arbitre au-dessus des clans²⁹ ». Jean-Patrick Duchesne note à ce sujet que, « signe des hésitations internes, aucun des grands parias de « l'art dégé-

né » n'est emprisonné et rares sont ceux qui se résignent alors à l'exil³⁰ ».

À plusieurs reprises cependant, les musées durent épurer leurs collections : des toiles de Picasso, Chagall, Gauguin, Matisse, Braque, Van Gogh, Klee furent retirées en application de la loi sur le retrait des œuvres d'art dit « dégénéré » promulguée le 31 mai 1938. Nombre de ces œuvres furent également, au même titre que les livres, massivement détruites. Par ailleurs, des expositions d'artistes dits dégénérés furent rapidement fermées. On notera l'exemple d'une rétrospective d'Oskar Schlemmer à la Galerie Municipale de Stuttgart inaugurée le 1^{er} mars 1933. Le 5 mars suivant, le parti national-socialiste arrivait au pouvoir. Le 11 mars était publié un compte-rendu de l'exposition dans le *National-Sozialistisches Kurier* : « (...) Cette exposition est sans aucun doute la dernière occasion que le public aura de voir le *Kunstbolschewismus* en peinture et à grande échelle. Qui veut prendre ces peintures au sérieux ? Qui les respecte ? Qui veut les défendre en tant qu'œuvre d'art ? Elles sont inachevées à tout point de vue. On peut dire que vu leur côté spirituellement décadent elles pourraient très bien être abandonnées sur un tas d'ordures où elles se décomposeraient sans être dérangées³¹. » Le lendemain, l'exposition était fermée. D'autres œuvres de Schlemmer furent dissimulées des collections des musées derrière l'hypocrite formule : « Protection des œuvres critiquées par la presse », mesure équivalente sur le plan matériel de la « protection par emprisonnement » (*Schutzhaft*, détention de protection) « octroyée » aux rebus politiques et raciaux de la société et qui les destinait finalement aux camps de concentration.

L'exposition de l'art dit « dégénéré » (Entartete Kunst)

« Quiconque recherche la nouveauté pour la nouveauté s'égaré très facilement dans le domaine de la folie³². »

Dans la lignée de cette politique culturelle est inaugurée, en juillet 1937, une grande exposition sur l'art dit « dégénéré » (*Entartete Kunst*) à la Maison de l'Art allemand, et ce parallèlement à une autre exposition sur l'art allemand présentée dans le même bâtiment. Ces deux expositions devaient permettre au public de se représenter clairement ce qui était, d'une part, le produit de la décadence, de la folie et même de la maladie et, d'autre part, le produit de la « force créatrice des Aryens ». L'exposition *Entartete Kunst* était accompagnée d'un catalogue expliquant les objectifs d'une telle manifestation. Parmi les peintures présentes, on peut compter des œuvres de Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Müller, Beckmann, Kokoschka, Chagall, Kandinsky, Klee, Hofer, etc. Le ton était donné au travers des intitulés rythmant l'exposition : « Le nature vue par des gens malades », « Outrage aux héros », « La femme allemande tournée en dérision », « La folie érigée en méthode », etc. Des slogans accompagnaient les toiles dans le but de les ridiculiser, de même que des dessins ou photos de malades mentaux étaient mis en regard des peintures pour forcer la comparai-

30 DUCHESNE, Jean-Patrick, « Lucerne, le 30 juin 1939. Des tableaux « d'art dégénéré » pour Liège et la Belgique », in *L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939*, Liège, Collections artistiques de l'Université de Liège, 2014, p. 25.

31 BARR, Alfred H., *Hitler et les neuf muses*, Paris, L'Échoppe, 2005, p. 48.

32 Propos d'Adolf Hitler énoncés lors d'un rassemblement du parti nazi à Nuremberg en 1934. Hitler y expliquait en quoi l'art et la morale consistaient essentiellement. Ces déclarations ont été reprises dans le catalogue de l'Exposition de l'art dégénéré de 1937. Voir MOSSÉ, George L., *op. cit.*, p. 241.

28 Extrait cité dans RICHARD, Lionel, *Le Nazisme et la Culture*, *op. cit.*, pp. 64-65.

29 *Idem*, pp. 113-114.

son. Enfin, il était fait mention du prix des toiles dans le but de discréditer davantage leurs auteurs aux yeux de l'opinion publique. En effet, ces peintures avaient, pour la plupart, été achetées par les musées à l'époque de la grande inflation, cela laissait donc entendre que les artistes s'étaient enrichis à une époque de grande misère sociale³³.

Cette exposition, présentée comme « une rétrospective de l'indécrot et du laid et de tout ce qui portait atteinte à la morale bourgeoise », avait pour objectif de « tourner en dérision ces artistes qui plaçaient leur individualisme au-dessus de tout »³⁴. Outre le rejet absolu de la sensualité et de la passion, cette manifestation témoignait également de la mise à mort de l'individualité même, ennemie de l'ordre social établi. Il est toutefois intéressant de remarquer qu'elle remporta un vif succès. Selon certaines sources, les Allemands s'y rendirent par centaines de milliers, étonnamment bien plus qu'à l'exposition parallèle consacrée à l'art officiel³⁵. L'intérêt du public fut tel que Goebbels, irrité, fit fermer l'exposition³⁶. Il est difficile de savoir pourquoi cette exposition rassembla à ce point les foules. À ce sujet, George Mosse s'interroge sur « la tentation toujours latente d'agir de manière non conventionnelle », tentation qui animerait les gens dans une société où la respectabilité bourgeoise pèse plus que jamais sur les mœurs et les comportements souhaitables³⁷.



Emil Nolde, *Blumengarten* (1908)

De nouveau, pour saisir l'importance d'une telle exposition, il est impératif de prendre la mesure de l'importance de la morale, au moins aussi prépondérante que les facteurs socio-économiques, pour la cohésion sociale. En outre, une telle manifestation était davantage comprise par les gens, elle concernait leur existence quotidienne. Ces remarques peuvent d'ailleurs toujours s'appliquer à notre époque; l'idéal de la beauté a eu et a encore une fonction sociale. Sous les régimes autoritaires, cet idéal est télégué et imposé par le biais de mesures coercitives, légales ou arbitraires.

Exposition sur la musique dégénérée (Entartete Musik)

Sur le même modèle que l'exposition de Munich de 1937 se tint, en mai 1938, à Düsseldorf, une exposition consacrée à la « musique dégénérée ». Pour les nazis, la musique était censée « guérir l'âme allemande », d'où la nécessité d'une épuration de la production musicale des éléments étrangers au corps racial allemand. Les productions musicales étaient, elles aussi, sous le contrôle de la Chambre de la Culture du Reich.

Les musiques visées étaient, entre autres, le jazz (musique « nègre »), les compositeurs juifs, accusés de corrompre et souiller la culture allemande, la musique atonale, les compositeurs communistes, bref toutes les musiques qui n'entraient pas dans l'idéal « aryen » de la culture. Comme pour l'exposition sur l'art dit « dégénéré », les œuvres présentées furent tournées en ridicule, discréditées, injuriées. On se plaisait, par exemple, à en souligner le manque de mélodie cohérente pour mieux les rejeter au rang de la folie. Sous le III^e Reich, la musique moderne n'eut donc pas sa place et dut s'effacer devant des œuvres exaltant la tradition, plus au goût du *Führer*.

La destruction des œuvres dites « dégénérées »

Après la mise à l'écart de tous les éléments « impurs », l'étape suivante n'était autre que l'anéantissement physique des idées et produits de la création subjective, préalable à celui des êtres humains eux-mêmes. Très vite, les nazis s'adonnèrent à des destructions d'œuvres d'art et de livres d'origine juive et bolchevique. Le 10 mai 1933, dans la plupart des centres universitaires d'Allemagne, des milliers d'ouvrages furent réduits en cendres dans le cadre de cérémonies solennelles minutieusement orchestrées par Goebbels. Ces manifestations s'apparentaient à des rituels de purification par le feu de la pensée allemande. L'atmosphère qui régnait lors de ces cérémonies – qui ne sont pas sans rappeler l'Inquisition – est parfaitement décrite par Guyot et Restellini :

« Des listes noires ayant été dressées par les administrations des bibliothèques invitées à se débarrasser de tous les livres "indignes" et "étrangers à l'esprit allemand", ceux-ci sont amenés dans des camions à la tombée de la nuit, arrosés d'essence et brûlés par les étudiants et les S.A. au son de fanfares et d'exorcismes incantatoires repris en chœur par une foule fanatisée, proche de l'hystérie, massée autour des bûchers »³⁸.

Le 20 mars 1933, lors de l'autodafé de peintures dans la cour de la caserne des pompiers de Berlin, ce sont près de 5 000 pièces (peintures, dessins, estampes) qui furent brûlées³⁹.

Par ces actes et ces images largement diffusées, les nazis démontraient aux yeux du monde entier que l'art et la littérature en Allemagne étaient dorénavant sous le contrôle vigilant et musclé d'une police de la pensée.

33 À ce sujet, voir notamment GUYOT, Adelin et RESTELLINI, Patrick, *L'art nazi : un art de propagande*, Bruxelles, Complexe, 1996, pp. 59-60 et RICHARD, Lionel, *Le nazisme et la culture*, op. cit., p. 117.

34 MOSSE, George L., op. cit., p. 251.

35 *Idem*, pp. 251-252.

36 SHIRER, William, *Le Troisième Reich*, op. cit., p. 267.

37 MOSSE, George L., op. cit., p. 252.

38 GUYOT, Adelin et RESTELLINI, Patrick, op. cit., p. 52.

39 À ce sujet, voir *Idem*, pp. 60-61 et RICHARD, Lionel, *Le Nazisme et la Culture*, op. cit., p. 106-107.

La vente de Lucerne

Il y eut également une autre attitude adoptée par les nazis qui, si elle s'avère moins cohérente par rapport à l'idée d'hygiène et de pureté de la race allemande, ne doit en rien nous étonner. Il s'agit, dans la même logique que l'aryanisation des biens juifs, des ventes d'œuvres d'art dites « dégénérées ». En témoigne la vente de Lucerne organisée le 30 juin 1939.

Les contextes de guerre, et donc celui de la Seconde Guerre mondiale, se sont toujours montrés propices à une certaine effervescence du marché de l'art. Nombreux furent les exemples de ventes de biens dont ont été spoliés les Juifs. Les salles de vente d'Allemagne, d'Autriche mais aussi de France, enregistraient des bénéfices qui ne manquent pas de questionner un certain sens éthique dans le contexte des années 1939-1945. Pourtant, ce serait peut-être oublier combien les œuvres d'art ont constitué et constituent encore des valeurs refuges en des temps pour le moins chaotiques. La Seconde Guerre mondiale ne fait, en cela, pas exception et l'aryanisation des biens juifs a d'abord été « une énorme opération économique, avec ses effets d'aubaine » tout en veillant toujours à « préserver la notabilité des acheteurs » au travers d'une complexification des réseaux de commercialisation des œuvres spoliées⁴⁰.

La vente de Lucerne s'inscrit dans ce contexte et a pour arrière-plan les critères esthétiques décrits ci-dessus (racisme, morale bourgeoise, respectabilité, etc.). Cette mise aux enchères concerna tout d'abord des œuvres qui non seulement ne respectaient pas l'esthétique officielle mais qui en outre étaient considérées comme menaçantes en regard de la morale en vigueur. Les œuvres visées étaient principalement celles d'artistes juifs puis « bolcheviques ». Outre l'origine ou les idées politiques de leur créateur, certaines œuvres se retrouvèrent également cachées des regards pour leur style pictural et leurs qualités plastiques : œuvres cubistes, fauvistes, expressionnistes, néo-impressionnistes, etc.

Ce sont finalement 125 tableaux et sculptures qui furent sélectionnés pour être mis en vente à la galerie Theodor Fischer de Lucerne. Suite à l'approbation unanime du Conseil communal liégeois (donnée l'avant-veille de la vente), une délégation liégeoise se rendit à Lucerne avec un budget de 1 750 000 francs belges, somme provenant de fonds publics mais aussi de dons de mécènes. Cette délégation était composée de Jules Bosmant (critique d'art), de Jacques Ochs (Directeur de l'Académie et conservateur du musée des Beaux-Arts), des sénateurs libéraux Auguste Buisseret (également échevin de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) et Olympe Gilbert (rédacteur en chef du journal *La Meuse* et titulaire du cours d'histoire de l'art wallon à l'Université de Liège), du ministre Jules Duesberg, d'Emmanuel Fischer (trésorier des mécènes) et d'Eugène Beau douin (chef de division à l'administration communale)⁴¹.

Les intentions des acheteurs liégeois, si elles ne peuvent s'y résumer, semblent bien s'inscrire dans une politique culturelle comme en témoigne Auguste Buisseret dans son discours lors de la présentation officielle des tableaux acquis à Lucerne. La volonté avouée était d'accroître un certain prestige des collections liégeoises et d'attirer par là « les touristes, les curieux, les amateurs d'art⁴² ». Elle dénotait donc une motivation bien légitime à encourager la création artistique liégeoise et à accroître l'attractivité de la ville. Par ailleurs, la motivation antinazie des

acheteurs liégeois semble manifeste en regard de leurs opinions et engagements politiques respectifs : Jules Bosmant était co-fondateur à Liège du Comité de Vigilance des Intellectuels antifascistes et de la Ligue contre le racisme et l'antisémitisme; Jacques Ochs fut prisonnier politique au fort de Breendonk et condamné à mort en 1944 et Auguste Buisseret fut le premier homme politique à être arrêté par l'occupant en 1940. La presse locale présenta d'ailleurs les achats liégeois à Lucerne comme une « réplique à un crime contre l'esprit⁴³ ». Notons qu'une autre exposition-vente de pièces d'art allemand s'était déroulée à Londres en 1938 et que, bien que critiquable à différents égards, elle se faisait, elle, au profit des artistes allemands tombés en disgrâce. Jean-Patrick Duchesne émet l'idée que, « si civisme il y avait, c'était toutefois un civisme aussi bien ordonné que la charité qui commence – et finit – par les intérêts de ceux qui s'en réclament. Le premier objectif des Liégeois était bien d'enrichir leur patrimoine « à des conditions avantageuses » d'œuvres produites par les valeurs sûres du pays frère et non de venir en aide aux victimes de l'épuration nazie⁴⁴ ».



Autoportrait de Van Gogh vendu lors de la Vente de Lucerne.

On peut d'ailleurs remarquer que tous les musées n'ont pas répondu de manière identique à l'appel de cette vente. Alfred Barr, le conservateur du MoMa de New York, refusa par exemple d'y participer et fut en cela suivi par d'autres confrères. Cette conscience du caractère immoral de la vente semble toutefois avoir habité certains acheteurs à Lucerne. Ceux-ci avaient en effet convenu de ne pas faire monter les enchères pour ne pas alimenter les caisses nazies. D'ailleurs, la plupart des œuvres phares de la vente partirent en dessous du prix estimé par Theodor Fischer, fondateur et directeur de la salle de vente suisse. Un appel au boycott de cette vente fut par ailleurs lancé par certains artistes allemands en exil. Mais de nouveau, le débat est controversé. Un artiste comme Kokoschka s'opposa quant à lui au boycott, la vente permettant à ses yeux d'assurer le sauvetage de centaines de tableaux voués à la destruction. Georg Schmidt, manifestement présent à Lucerne pour la

40 GOB, André, *op. cit.*, p. 183.

41 Pour davantage de détails sur le déroulement de la vente et sur la participation liégeoise à celle-ci, le lecteur peut se reporter à l'article de DUCHESNE Jean-Patrick, *op. cit.*, pp. 25-30.

42 *Idem*, p. 31.

43 *Idem*, p. 32.

44 *Idem*, p. 33.

vente, rapporta d'ailleurs ce qui est plus qu'une anecdote : « Les quelques artistes [...] qui n'ont pas trouvé acquéreur sont désormais totalement discrédités aux yeux des nazis, alors que ceux qui ont fait des prix sont secrètement estimés. Vous auriez dû voir quel était l'effet quand un artiste n'était pas acheté : c'était comme une condamnation à mort. Et à l'inverse, quel était l'effet quand un artiste montait⁴⁵ ! »

En effet, la question peut dès lors se poser : quitte à participer dans l'idée de « sauver des artistes bannis », pourquoi ne pas les sauver tous, et ce à moindre prix ? Le critique d'art et journaliste Jean-Louis Ferrier aura écrit à ce sujet que « l'amour de l'art – ou plutôt la célébrité de certains artistes dont les noms étaient à l'affiche – aura été plus fort que toute considération d'ordre moral ou politique⁴⁶ ». Le tableau qui aura été vendu au prix le plus élevé n'était autre, à l'époque déjà, qu'un Van Gogh ! Dès lors, si le bilan culturel semble plutôt positif, du moins pour les musées liégeois, le constat apparaît indéniablement plus mitigé sur le plan moral. À en juger par l'absence totale de mention de la vente de 1939 d'œuvres d'art dit « dégénéré » dans l'histoire de la galerie Fischer sur son site internet, il est des choses dont on préfère manifestement ne pas trop faire étalage (faut-il s'en étonner), en temps de guerre comme en temps de paix.

On pourrait tout autant s'interroger sur la cohérence morale que présente cette vente en regard de la volonté d'hygiène raciale du régime nazi. Pour appréhender la teneur, fût-elle symbolique, de cette manifestation lucrative, il faut comprendre que la normalité de l'antisémitisme était telle que la spoliation et la vente de biens juifs pouvaient être apparentées à de la participation à « un grand combat patriotique [qui justifiait] de recevoir une récompense ». Comme l'explique Fabrice d'Almeida, dans son livre *La vie mondaine sous le nazisme*, « s'enrichir sur les biens d'un Juif [était] une cause nationale » sans compter sur le fait que « la population [mit] de côté sa sensibilité pour saisir les opportunités offertes par la destruction de la haute société juive⁴⁷ ».

45 *Idem*, p. 33.

46 *Idem*, p. 33.

47 D'ALMEIDA, Fabrice, *La vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2006, pp. 193-194.

« Conclusion vers aujourd'hui »

« (...) Depuis longtemps l'État conquérant et vorace, après avoir fait place nette sur la scène politique, s'est avancé jusque dans les domaines autrefois privés, et travaille à y traquer et à y asservir son adversaire, l'homme récalcitrant. C'est là, au cœur du domaine le plus intime, que se déroule aujourd'hui en Allemagne ce combat que l'on cherche en vain à découvrir en promenant une longue-vue sur la scène politique. Savoir ce que quelqu'un mange et boit, qui il aime, ce qu'il fait durant ses loisirs, qui sont ses interlocuteurs, s'il sourit ou s'il a la mine sombre, ce qu'il lit, quels sont les tableaux qu'il accroche à ses murs – voilà la forme qu'adopte aujourd'hui le combat politique en Allemagne. C'est là le champ où se décide d'avance les batailles de la future guerre mondiale. Cela peut paraître grotesque, mais c'est ainsi⁴⁸. »

En 1938-1939, l'écrivain et journaliste allemand Sebastian Haffner, écœuré par le contexte politique et culturel de l'Allemagne nazie, s'exile et se retrouve en Angleterre où il rédige ces lignes. Ce passage rend presque tangible la teneur d'une politique totalitaire et de son application concrète et quotidienne. Pour établir une telle politique dictatoriale, pour faire régner l'ordre établi, pour faire vivre les théories nationalistes et racistes du régime, il faut entrer dans l'intimité des gens, il faut entrer dans leur tête, il faut penser à leur place idéalement en leur laissant croire qu'ils sont libres. L'Allemagne nazie constitue un modèle quasi parfait du totalitarisme. En témoigne un des signes les plus probants : le contrôle de l'imaginaire de chaque Allemand.

Si l'on peut incontestablement parler de censure politique opérée par le régime nazi (limitation de la liberté d'expression par le gouvernement et répression pour les « désobéissants »), la censure morale qui a été injectée dans toute la société et dans la tête des Allemands (autocensure) doit être appréhendée comme fondement même de la politique raciste nazie. Pour comprendre l'art nazi et aborder l'art dit « dégénéré », il faut donc en revenir aux théories pseudo-médicales d'hygiène raciale qui ont élaboré une vision de l'homme et de la société, vision qui devait prévaloir à tout comportement, à toute forme d'expression et à toute pensée.

Cet axe d'analyse de l'art sous le III^e Reich à travers le prisme de la morale bourgeoise et de l'idée de respectabilité nous renvoie au témoignage de Haffner : c'est dans leur intimité que l'on peut réellement dominer les gens, c'est en pénétrant dans leur foyer et dans leur tête qu'on les attache à une idéologie ou à une normalité avec une fidélité quasi aveugle. Contrôler la « race » aryenne, créer un « Homme nouveau », passait par la maîtrise des mœurs, notamment sexuelles, de la morale et de l'imaginaire. Reflet des trois à la fois, l'art constituait un enjeu majeur et un combat incontournable dans cette dynamique raciste.

Si le développement théorique opéré par les nazis dépasse notre entendement par le paroxysme et l'horreur dans lesquels il a été poussé, s'il nous choque évidemment compte tenu de son contexte politique et de ses terribles conséquences,

il doit cependant nous conduire, dans une optique de travail de mémoire, à nous interroger sur son actualité. Pour rejoindre ici l'analyse de George L. Mosse, force est de constater que le bien-pensant issu de cette morale bourgeoise de la respectabilité préexistait au régime nazi et lui a survécu. La différence sans doute avec le national-socialisme se situe dans le radicalisme avec lequel celui-ci a fait de cette morale une éthique de vie totale. Ce bien-pensant inscrit en nous peut ressurgir à l'occasion, notamment, d'expositions d'œuvres d'art qui viennent piquer notre capacité à accepter de regarder en face certains de nos penchants. Ce fut le cas, par exemple, en 1989 lors d'une exposition du photographe américain Maplethorpe à Washington où furent présentés des clichés homoérotiques. « Au prétexte qu'elles étaient une offense à la décence et au goût populaire⁴⁹ », elles furent retirées de la galerie, retrait que Mosse inscrit dans une continuité « si ténue soit-elle », avec l'Exposition d'art dégénéré⁵⁰. Et ce dernier de rappeler comment « la morale bourgeoise, jadis chose nouvelle parmi nous, semble si bien appartenir à la vision que nous avons de nous-mêmes, elle apparaît si essentielle à notre société, qu'il nous est difficile d'imaginer un autre type de morale. Nous oublions que, comme toute autre chose dans notre monde, elle est le produit de l'évolution historique⁵¹ ». Le cas échéant, la réflexion peut donc aussi la remettre en question.

48 HAFFNER, Sebastian, *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914-1933)*, Arles, Babel-Actes Sud, 2004, pp. 278-279.

49 MOSSE, George L., *op. cit.*, p. 240.

50 *Ibidem*

51 MOSSE, George L., *op. cit.*, p. 254.

Bibliographie

D'ALMEIDA (Fabrice), *La vie mondaine sous le nazisme*, Paris, Perrin, 2006.

BARR (Alfred H.), *Hitler et les neuf muses*, Paris, L'Échoppe, 2005.

BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935) » in *Œuvres III*, Paris, Folio/Essais, 2000.

DUCHESNE (Jean-Patrick), « Lucerne, le 30 juin 1939. Des tableaux « d'art dégénéré » pour Liège et la Belgique », in *L'art dégénéré selon Hitler. La vente de Lucerne, 1939*, Liège, Collections artistiques de l'Université de Liège, 2014. GENTILE, Emilio, « L'«homme nouveau» du fascisme. Réflexions sur une expérience de révolution anthropologique » in MATARD-BONUCCI, Marie-Anne et MILZA, Pierre (éds.), *L'homme nouveau dans l'Europe fasciste*, Paris, Fayard, 2004.

GOB (André), *Des musées au-dessus de tout soupçon*, Paris, Armand Colin, 2007.

GUYOT (Adelin) et RESTELLINI (Patrick), *L'art nazi : un art de propagande*, Bruxelles, Complexe, 1996.

HAFFNER (Sebastian), *Histoire d'un Allemand. Souvenirs (1914-1933)*, Arles, Babel-Actes Sud, 2004.

HELLER (Michel), *La machine et les rouages. La formation de l'homme soviétique*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Liberté de l'esprit », 1985.

HITLER (Adolf), *Mon combat*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934.

MOSSE (George L.), *La révolution fasciste. Vers une théorie générale du fascisme*, Paris, 2003.

ONFRAY (Michel), *Politique du rebelle*, Paris, Le Livre de Poche, 2008.

RICHARD (Lionel), *Le Nazisme et la Culture*, Bruxelles, Complexe, 2006.

SHIRER (William), *Le Troisième Reich. Des origines à la chute*, Paris, Stock, 1962.

ZALAMBANI (Maria) et FOMIER (Jeannine), « Boris Arvatov, théoricien du productivisme », in *Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*, vol. 40, N°3, Juillet-septembre 1999.

Odignis nienihita
sinveles vercita
spercit iaest, siti ut
quo quae nem. Equia
aut dolupta cum
nimet, cum, sectibu
saectus aut quost,

Ate non eicabor eriorecus seditaerore nulparcia volore, omnihit experchilit hariae et qui in peri doluptatquo core nobis quidebitin ne demporestia sus sedite volupti umquis abo. Non neserit illiati atquuntiis doluptur? Qui untendae nonsent aut vendia conest andia nullorum sa quo debit andis ab id est magna porere quam hictati orehent, quia qui ratem re necearum quo tem aditae es audicidunt.

Andi verum voluptam re re et volut quat quia diciis nos et, velenia voluptatem deles aciliquis plaut odiciis et utet ab int est, conse pres eosant.

Ihillor reprepe rferferia voloreperae officii ssitatiur, odit doloruntio to officipsum alit fugit et qui odigendam que iduciet que plaborrum quost, andus et doluptamet facimenis possegu untium qui aut fugita dunt la dolupicil ex escillita cum cus, corepedis volut mossimi, commos explaborum harum alicati voluptam, arum ipsant quia dolore volo que dolum ius consequam rehendis doleste ndelendit, eicima arioritiusa voloremquia sim nobis elenime latiatia nus, tendia iur rendipsum es moditaqui veles vitas alitat liquo culparibus eum cum accus etur, num fugia suntur, qui restotatem numendi gnatem quas explit exerum qui voluptaep vit dolorate se nimi, sedignam re doluptiis volorem

Les acteurs de l'histoire, c'est vous !



Boulevard de la Sauvenière 33-35
B-4000 LIÈGE

Tél. + 32 (0) 4 232 70 60

Fax + 32 (0) 4 232 70 65

accueil@territoires-memoire.be

www.territoires-memoire.be

www.territoires-memoire.be



www.facebook.com/territoires.memoire



Avec le soutien de la Wallonie, de la Fédération Wallonie - Bruxelles, de la cellule de coordination pédagogique Démocratie ou barbarie, de la Province de Liège, de Liège Province Culture, de la Ville de Liège, du Parlement wallon, de Network Research Belgium.