

Résistances artistiques

Frédéric Baille
Philippe Liotard

« Vos pinceaux et vos plumes,
qui devraient être des armes,
sont des brins de paille vides. »

George Grosz

Il existe une catégorie d'artistes dont la conscience politique est aussi aiguisée que leur coup de crayon. Par leur œuvre, ils témoignent de la cruauté et de la férocité du monde tout en dénonçant ceux à qui profite le crime. À cet effet, ils s'attachent à représenter le corps dans des situations peu familières à l'art. Car le corps est à l'interface entre une structure politique et un substrat biologique, entre une culture et un organisme. C'est lui qui fait les frais des injustices sociales, et porte les traces parfois indélébiles de la paupérisation et de l'exploitation, c'est lui qui devient chair à travail, à plaisir, à canon.

Mais l'impact d'une œuvre ne se réduit pas au discours de l'artiste. Aussi convient-il de distinguer les effets produits par l'œuvre des rationalisations exprimées par l'artiste pour la justifier ou pour clarifier son projet. Car les productions artistiques dépassent l'intention de l'auteur. Comme l'indique Paul Ricœur, une fois écrites (ou peintes, sculptées, bref, créées), elles échappent à leur auteur et peuvent dès lors être reçues non pas nécessairement tel que l'artiste l'aurait souhaité mais à partir de la multitude des lectures possibles qu'elles contiennent. C'est ce qu'il appelle « l'intention de l'œuvre ».

Cette distinction permet par exemple de comprendre pourquoi Otto Dix et George Grosz sont souvent rapprochés en raison de leur travail sur les blessures infligées par la guerre, au point d'avoir été classés peintres « dégénérés » par la Direction de la propagande du III^{ème} Reich¹. Or, leur projet diverge : l'un se veut descriptif, l'autre résolument politique.



1 – La première exposition d'« art dégénéré » fut inaugurée en septembre 1933 à Dresde et s'intitulait « *reflets de la décadence* ». Au printemps de la même année avait eu lieu une exposition condamnant « l'art au service de la décadence ».

Sur l'initiative des services culturels à la Direction de la propagande du Reich fut organisée, en 1937, une seconde exposition itinérante « d'art dégénéré » qu'on vit à Munich, à Berlin, à Leipzig, à Dresde et à Düsseldorf. Cf. Eva Karcher, *Otto Dix*, Cologne, Benedikt Taschen, 1992, p. 170.

2 – Dietmar Elger, *L'Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, Cologne, Benedikt Taschen, 1989, p. 216. Sur les limites

de l'art à figurer l'irreprésentable et sur l'incapacité des peintres à représenter l'horreur de la grande guerre, on se reportera à Philippe Dagen, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande guerre*, Paris, Fayard, 1996.

3 – Eva Karcher, *op. cit.*, p. 42.

4 – Dietmar Elger, *op. cit.*, p. 216-217.

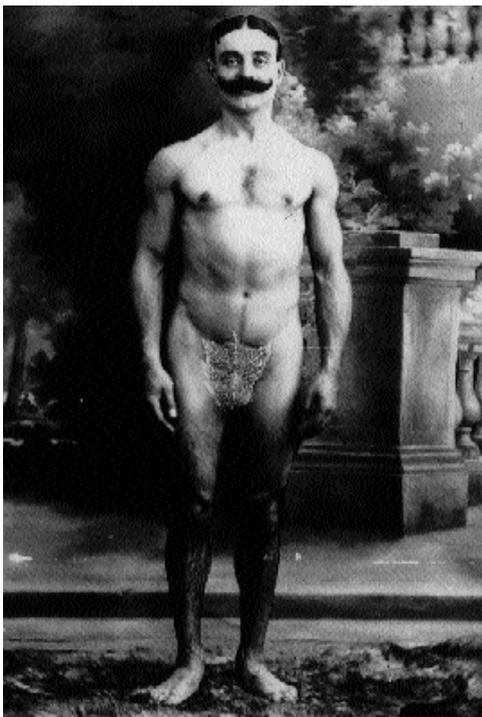
5 – « Laissez-moi tranquille avec votre idiotie de politique – je préfère aller au bordel », disait-il.

6 – Eva Karcher, *op. cit.*, p. 12.

7 – Pour une étude des représentations artistiques de la guerre, voir d'Hélène Puiseux, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997.

8 – Dietmar Elger, *op. cit.*, p. 215 et 220.

Sans titre,
Collection Edmond Desbonnet



Otto Dix se limite à chroniquer l'événement à chaud, avec une « objectivité froide », une fidélité « naturaliste », à la manière d'un « reportage véridique » (selon sa propre formule). Il veut avant tout témoigner avec « la clarté et la précision des détails », des ravages de la guerre, des atrocités vues et vécues, et désire faire simplement son devoir, en montrant « minutieusement les corps écorchés des soldats blessés ou morts »². Il se fait ainsi, d'après Eva Karcher, « le chroniqueur consciencieux de ce scandale qu'est la guerre »³. Dix a régulièrement rappelé que « ce n'était pas en tant qu'outils de propagande, qu'il voyait ses peintures, mais [...] en tant que pures descriptions d'état. » Aussi, à défaut de prise de position politique nette, on lui « a souvent reproché [...] qu'il était surtout bel et bien tombé sous l'emprise de la "fascination de l'horreur" en peignant ces tableaux. »⁴

Dix se borne en effet à rendre compte des barbaries, mais avec une sorte d'indifférence⁵. À la manière d'un entomologiste spécialisé dans la laideur, il enregistre avec une « curiosité insatiable [...] les plaies purulentes de la société »⁶, la négativité, l'horrible. Son art s'apparente donc plus à un art de la conjuration qu'à une entreprise de dénonciation⁷. Toutefois, en s'attachant aux effets de la guerre (souffrances, mutilations, dévastations de la nature et de la civilisation), son œuvre contenait la potentialité d'affaiblir le moral des troupes. Aussi, deux de ses tableaux (*Invalides de guerre* et *Tranchées*) furent présentées à l'exposition sur l'« Art dégénéré » sous le titre « Sabotage de la défense ».

Tout autrement, la peinture de George Grosz s'énonce d'emblée comme « un moyen d'agitation politique », « une arme efficace [...] contre la bêtise du monde » contre la « populace grasse » et les petits bourgeois. Grosz peint des pamphlets qui « ont pour sujet la haine des classes ». Son art ne se contente pas de représenter une réalité atroce, en montrant les séquelles corporelles et les déchéances sociales (mendicité, prostitution) de la guerre, mais il « met de plus en évidence qu'il n'y aurait pas ces victimes s'il n'existait pas de coupables, si la bourgeoisie ne continuait pas à s'accorder sans gêne ses plaisirs dans sa patrie en guerre, si l'armée ne poussait pas à la guerre et si les politiciens nationalistes, et les grands industriels [...] n'étaient pas de ce monde. Les dessins de Grosz vont plus loin que le visible superficiel, ils pratiquent une analyse des causes de ces états, constituent d'amères accusations radicales contre l'injustice et la violence que l'homme inflige à l'homme. »⁸

L'esthétique reposante des corps « officiels »

Si ces deux artistes sont dénoncés et censurés par l'État nazi c'est qu'en pointant les failles du corps, ses faiblesses, son incohérence, ils s'opposent à l'image du corps que promeut la propagande nationale-socialiste : un corps aux muscles d'airain devenu maître de ses pulsions et de son devenir. Ce qui importe dans l'Allemagne hitlérienne, c'est d'éradiquer l'image de la mort et de plébisciter des corps triomphants, conquérants, inaltérables. L'athlète paraît destituer la mort, « *le héros positif [...] montre sans équivoque ses liens avec le principe vital. Le corps fort est à la fois un rempart infranchissable par la mort et un instrument pour la vaincre.* »⁹ C'est la raison pour laquelle les états totalitaires fondés sur le nationalisme s'attachent à glorifier un canon corporel.

Dans l'iconographie de l'Allemagne nazie par exemple, les seuls corps paraissant dévoyés, viciés, ou malsains renvoient directement à la représentation du Juif. Ils illustrent l'idée d'un corps contre-nature qui serait le contre-type parfait du corps aryen. Le corps juif joue le rôle de pôle répulsif, de corps méprisé, malade, épidémique (en l'occurrence désigné comme syphilitique)¹⁰. Deux archétypes se font face, l'un offert comme pôle d'identification officiel, attractif et fascinant (*Ah, les belles brutes blondes !*)¹¹, l'autre comme repoussant, révoltant, clandestin.

Toutes les fois qu'il est mis au service d'un État, l'art revêt une fonction d'uniformisation, en imposant un modèle corporel et en interdisant toute altérité. L'art officiel absorbe les singularités, et tend à imposer une esthétique commune sécurisante. Comme le montre par exemple Éric Michaud, l'art nazi cherche à susciter une « *communauté de visions* » et d'émotions, valorisant les beautés nordiques et la recherche du parfait aryen¹². Cet art prétend incarner des valeurs positives. Il produit des formes rassurantes qui correspondent aux représentations majoritairement admises et les conforte. Il rejette tout ce qui pourrait rappeler l'étrangeté du corps, son opacité, son « insaisissabilité ». « *L'art officiel ne doit pas inquiéter ; il lui faut séduire par une aisance du métier qui projette l'image de la perfection* ». L'art totalitaire doit plaire « *au lieu de faire réfléchir* » et valorise donc les perceptions spontanées. Il doit être d'emblée compréhensible. Si les régimes totalitaires préfèrent le réalisme, c'est qu'« *avec lui, pas de problèmes : tout le monde "comprend" [...] parce qu'il n'y a rien à comprendre. On rabat automatiquement l'œuvre sur ses référents, ou l'inverse, et on croit en avoir pénétré le sens. Ce tour de passe-passe permet de faire croire qu'en sachant ce que la représentation représente, on sait l'essentiel de l'art et de la réalité, mais elle permet également de montrer la réalité telle que le pouvoir veut qu'elle soit en faisant comme si elle était représentée telle qu'elle est.* »¹³

9 – Minora Dall'Asta, *Un Cinéma musclé. Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, 1992, p. 127, qui rappelle que la censure italienne fit la chasse à toutes les images macabres et morbides.

10 – Cf. Sander L. Gilman, *L'Autre et le Moi. Stéréotypes de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, PUF, 1996, notamment le chapitre 8 : « *Salomé, syphilis, Sarah Bernhardt et la "Juive moderne"* », p. 183-205.

11 – Cf. Peter Reichel, *La Fascination du nazisme*, [1991], Paris, Éditions Odile Jacob, 1993.

12 – Éric Michaud, *Un Art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

13 – Bernard Noël, *Arno Brecker et l'art officiel*, Paris, Jacques Damasse, 1981, p. 19-20 et 22.



Siné, 1965

Les corps valorisés sont des corps athlétiques, raffinés, aristocratiques, déliés, rapides (« *Italiens, soyez rapides et vous serrez forts, optimistes, invincibles, immortels* », disait l'idéologue fasciste Marinetti). Les muscles longilignes, les silhouettes fuselées s'écartent de la force brute, primitive. Ce n'est pas la force du peuple qui est représentée. Le corps populaire est un corps costaud, massif, puissant, tout en biceps. Face à lui, s'érige un corps sportif fait d'élégance et d'harmonie musculaire. Car, si les régimes totalitaires s'intéressent et flattent les anatomies juvéniles (et, de pure souche) blindées de muscles, c'est que, procédant à une lecture morphopsychologique des relations corps/esprit, elles ne sauraient être habitées par des esprits corrompus, anti-patriotiques, traîtres.

« *Prenez garde au bel athlète* »¹⁴, avertissait Vladimir Jankélévitch, méfiez vous de tous ceux qui exaltent la force, célèbrent les corps guerriers, héroïques, les posent sur un piédestal ou un podium olympique pour orner leurs « *architectures totalitaires* »¹⁵. Car l'élection et l'exemplification d'un corps dominant contient toujours en négatif l'exclusion des corps jugés incompatibles, porteurs d'une charge négative, dégénérative, voués à être maintenus à distance, jaugés avec méfiance et traités comme des déchets à évacuer.

Tout comme dans le domaine architectural, les préférences artistiques ne sont pas neutres. Arno Breker (tout comme Albert Speer ou Leni Riefenstahl) n'ont nullement été récupérés par le national-

14 – Vladimir Jankélévitch, « Une monstrueuse apothéose », *Quel Corps ?*, n° 6 (« Corps et fascisme »), automne 1976, p. 18.

15 – Cf. la stimulante réflexion de Miguel Abensour, *De la compacité. Architectures et régimes totalitaires*, Sens & Tonka, 1997.

socialisme. Leurs approches esthétiques n'étaient nullement neutres. En décidant d'opter pour des corps et une architecture démonstrative, imposante, colossale, ils prenaient déjà parti pour des valeurs morales et idéologiques qui n'attendaient que leur « Architecte ». Il y a des « *servitudes volontaires* » (La Boétie) qui feignent de s'ignorer.

De l'autonomie de la production artistique

Ces exemples issus de la prise en main autoritaire du champ artistique par des États totalitaires ne doit pas nous leurrer sur les implications politiques de tout travail artistique. Aucune œuvre d'art ne saurait échapper au politique. Toute création artistique est prise de position. « *Tout art [...] est politiquement efficient, que l'artiste le veuille ou non* »¹⁶. Lorsqu'il se taît, l'artiste peut faire allégeance aux idéologies dominantes. L'art n'est pas une sphère autonome, transcendante. Qu'il se veuille seulement décoratif, ou qu'il se déclare violemment contestataire, il est d'emblée accepté, reconnu, ou attaqué, discrédité. Si une démocratie se montre moins sourcilieuse et plus tolérante à l'égard d'œuvres dérangeantes et leur réserve un droit de cité, les politiques totalitaires leur coupent les vivres et les présentent comme déchets.

Et quel que soit le régime politique en place, il y a toujours des limites à ne pas franchir. Les rebellions (corporelles) sont acceptables jusqu'à un certain point. L'excès aussi a ses limites. Où que l'on soit, les âmes « bien intentionnées » exercent une vigilance aussi serrée que celle dont font preuve toutes les polices politiques. Aussi, l'art qui veut échapper à toute récupération et exprimer ce que bon lui semble, doit-il être nomade et fonctionner résolument hors institution, moins intéressé par le résultat que par le parcours, par les lauriers des critiques que par l'émotion suscitée par l'œuvre. Il doit constituer lui-même ses propres réseaux de diffusion, sans recherche de rentabilité, poursuivre ses investigations sans se soucier d'influence ou de reconnaissance. Car, l'appareil institutionnel fonctionne comme un frein à la liberté des artistes. La puissance corrosive de l'institution tient aux allégeances inévitables, aux copinages que l'on qualifiera de « tactiques » ou de « contingents ».

Vincent Lavoie, évoquant les « *stratégies critiques contemporaines* » des artistes associés à la nouvelle avant-garde photographique, parle de « *collaboration critique* » pour qualifier un « *mode d'intervention préconisé [...] qui relève du sit-in, c'est-à-dire de l'occupation critique de lieux de pouvoir* ». En pensant utiliser les marges de manœuvre de l'institution, exploiter ses dysfonctionnements bureaucratiques et réglementaires, ses vides juridiques, ses artistes ne mésestiment-ils pas la capacité du pouvoir à phagocyter leurs intentions subversives ?¹⁷

16 – Michel Fromager, « Portrait idéologique de l'artiste fin de siècle », *Le Monde Diplomatique*, p. 4.

17 – Vincent Lavoie, « Stratégies critiques contemporaines », *La Recherche Photographique*, n° 19, *op. cit.*, p. 38-42.

Pour éviter les concessions et échapper au jeu de la spéculation et des compromis, l'artiste lucide qui tient à sa liberté préfère-t-il se tenir aux marges au risque de la clandestinité et de l'anonymat. « Être "en dehors", explique Jean-Jacques Lebel, c'est un refus, mais en dehors, on se rencontre, on se croise, on se salue, on agit ensemble, on crée, on vit, on respire. »¹⁸ Pour produire, l'art n'a nul besoin d'être patriotique, ni de s'inscrire dans une école ou une tradition. De même, il n'a pas à s'interroger sur la valeur des œuvres qu'il crée...

Dans le domaine de l'art, comme ailleurs, il faut pourtant avoir « la volonté et le courage de prononcer des jugements en matière d'art, c'est-à-dire de procéder à des évaluations, d'établir des hiérarchies au lieu de légitimer tout ce qui existe [notons que se refuser à hiérarchiser, à noter, ne veut nullement dire pour autant que l'on prend la défense de tout]. C'est en trouvant le courage de dire non au miroton culturel, en défendant le beau contre le laid, le rare contre le vulgaire, que nous empêcherons l'alliance des crânes rasés et des boutiquiers en charentaises de dicter le goût, de se poser garant du patrimoine et des valeurs de l'Occident »¹⁹. Mais pour cela, encore faut-il que l'expression puisse avoir lieu. Affirmer que tout est possible ne signifie pas reconnaître que tout se vaut.

Pourtant, le combat artistique actuel se situe bien au niveau de l'acceptation des différences. Restreindre l'art au beau, c'est ouvrir la porte aux supposés canons de beauté éternels et refermer celles de l'expression des possibles. *Le Cri* de Munch n'est pas « beau », *L'Homme à la houx* dérange par l'expression de la fatigue du travailleur. Mais ces tableaux expriment une réalité qui mérite d'être montrée. Ils ne laissent pas indifférent. Ils suscitent au contraire une émotion chez le spectateur qui ne se résume pas à l'appréciation d'une beauté mais à la perception d'une manière différente de présenter le corps.

Refuser ce travail sur les visages, sur les corps, s'interdire de montrer ce qui dérange, produire pour séduire, créer pour représenter la seule beauté, c'est réduire la production artistique au conventionnel. Apprécier l'œuvre d'art en référence aux perceptions spontanées du beau peut ainsi conduire à la réhabilitation du sculpteur officiel du troisième Reich, Arno Breker et de ses robustesses tant prisées d'Hitler²⁰, c'est apporter de l'eau aux nostalgiques du *canon-or du jugement*, de l'esthétique éternelle.

Frédéric Baille
Philippe Liotard

18 – Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe*, Paris, Opus International Édition, 1994, p. 65.

19 – Marc Petit, écrivain, réagissant aux menaces que fait peser l'extrême droite sur la culture, *Le Monde*, 28 mars 1998, supplément : (« Où la folie rôde. 31 écrivains face à la haine »), p. V.

20 – En 1975, est publié à Barcelone, en français et en espagnol : Arno Breker, *le Michel-Ange du XXème siècle*. Le prologue est de Michel Marmin et certaines photographies d'Alain de Benoist, deux « têtes pensantes » de la Nouvelle Droite... Le premier voit dans cette œuvre « l'imagier d'un monde arraché à sa résignation, à ses miroirs dégradants, d'une humanité tendue vers la sur-humanité ». Cf. Bernard Noël, *op. cit.*, p. 15-16.