

# On a marché sur la lune : un anniversaire au goût amer



© FMD



© FMD

Entrée principale du tunnel détruite par les Soviétiques pour en interdire l'accès

Vue du mémorial de Dora (2008)

La fusée qui a permis à l'homme de marcher sur la lune a été inventée et élaborée sous le nom de A 4 par l'équipe de Wernher von Braun, installée à partir de 1932 à Peenemünde, sur la Baltique. Destinée à mettre l'Angleterre à genoux, elle est rebaptisée V2 et lancée sur Londres pendant la seconde guerre mondiale. Sa construction en série est rendue possible, après le bombardement stratégique des Alliés sur Peenemünde fin août 1943, par le recours à la main-d'œuvre concentrationnaire envoyée de Buchenwald vers l'usine souterraine de Dora.

Avant la lune donc, l'enfer des tunnels de Dora a permis la naissance de l'ancêtre des fusées Saturne. Cette douloureuse histoire a été étudiée, en France, par le déporté et historien André Sellier dans son *Histoire du camp de Dora* (La découverte 1998) et mise en scène, sous forme satirique, par le comédien Jean-Pierre Thiercelin dans une pièce de théâtre fort justement intitulée *de l'enfer à la lune* (Éditions de l'Amandier 2005).

À défaut de faire le voyage au Mémorial de Dora, près de Nordhausen, au sud ouest de Berlin, à soixante kilomètres de Weimar et du Mémorial de Buchenwald, on peut avoir une vision historique précise de l'histoire de la conquête spatiale qui permet le premier vol vers la lune et de la compétition ouverte entre Soviétiques et Américains après 1945, en visitant le Centre d'histoire et de mémoire du Nord Pas de Calais, La Coupole, situé à proximité de Saint-Omer. On y découvre un gigantesque bunker construit par des prisonniers de guerre soviétiques de 1943 à juillet 1944. Le site

partiellement conservé offre aujourd'hui au visiteur un parcours didactique sans compromis qui retrace cette longue histoire. Il montre, dans un lieu où furent stockés un nombre considérable de V2, comment par la volonté dominatrice des nazis sur le monde, un saut qualitatif dans l'aventure spatiale a été rendu possible au prix de milliers de vies humaines. On découvre aussi comment les Alliés, en 1945, ont récupéré les connaissances acquises par les savants et puisé dans le réservoir des ingénieurs allemands pour, un quart de siècle plus tard, marcher sur la lune, en taisant soigneusement le sort des déportés qui furent en quelque sorte à l'origine de cette aventure. Ni Von Braun, ni son chef, le général Dornberger, pas plus que les ingénieurs passés en Union soviétique ou ceux récupérés par la France, n'ont jamais eu de comptes à rendre à quiconque sur le sort de ces déportés. Guerre froide obligeait...

**Dominique Durand**  
président de l'association française  
Buchenwald, Dora et *Kommandos*

## RÉFÉRENCES

- Sur la récupération des scientifiques nazis par les Américains
- Linda Hunt, *L'Affaire Paperclip*, Stock 1995,
- Rainer Karlsch, *La bombe d'Hitler*, Calmann-Lévy, 2008.

## INTERNET

[www.buchenwald.de](http://www.buchenwald.de)  
[www.buchenwald-dora.fr](http://www.buchenwald-dora.fr)  
[www.lacoupole-france.com/fr](http://www.lacoupole-france.com/fr)



© FMD

Premier accès historique au tunnel, très vite inutilisé après l'entrée en service de celui situé sur l'autre versant du massif du Harz



© FMD

Reste de tuyère de V2 dans le tunnel



© FMD

Tunnel de Dora : le chaos intérieur résiduel

# La déportation, OBJET FICTIONNEL : 4 nouveaux romans

*Plusieurs romans français de la filiation avec un déporté (par Daniel Simon)*

**A**ncien professeur de Lettres, aujourd'hui président de l'Amicale des anciens déportés et familles de disparus de Mauthausen, Daniel Simon, membre du comité de rédaction de *Mémoire Vivante*, livre ici ses réflexions et analyses sur l'écriture fictionnelle, à la suite de la sortie de quatre nouveaux romans. Il aborde notamment les rapports entre mémoire, fiction et histoire.

Patrick Raynal, *Lettre à ma grand-mère*. Récit. 228 p. Flammarion, février 2008, Béatrice Fontanel, *L'homme barbelé*. Roman. 300 p. Grasset, janvier 2009, Fabrice Humbert, *L'origine de la violence*. Roman. 320 p. Le passage, janvier 2009, Alain Fleischer, *Moi, Sandor F.* Roman. 400 p. Fayard, février 2009,

soit, dans l'ordre de publication : Ravensbrück, Mauthausen, Buchenwald, Birkenau.

Trois grands-parents, un oncle. Trois racines familiales avérées : dans Humbert, c'est le locuteur, et non l'auteur, qui est en quête de son grand-père — mais rien n'autorise à considérer que l'authenticité d'une filiation constitue pour l'écriture, en quoi que ce soit, une valeur ajoutée.

Raynal, auteur confirmé de la série noire, découvre à la mort de sa grand-mère le récit en quelques dizaines de pages que celle-ci a laissé — et laissé ignorer de ses proches — de son parcours de résistante déportée à Ravensbrück. La publication in extenso du témoignage, en fin de volume, par le petit-fils, est précédée de citations fractionnées de ce récit sur lesquels Raynal accroche des séquences et commentaires autobiographiques. Démarche singulière : « C'est donc sous la forme d'un yoyo que j'ai choisi de raconter ma rencontre avec le récit de Marie Pfister ».

Fontanel, auteur (parmi d'autres publications) de fictions destinées aux enfants, publie son premier roman à l'occasion d'une enquête personnelle et

familiale sur son grand-père, Marius Fontanel (dans le texte : « Ferdinand Bouvier »), ancien combattant de 14-18, déporté en 1944 à Mauthausen et mort au camp. Les enfants ont conservé — en réalité : refoulé, évacué — l'image d'un homme rugueux muré dans le mutisme. Sur la Première guerre, l'auteur trouve dans les archives de quoi construire un portrait ; les paysages et les sites autrichiens sont moins communicatifs, et la condition du déporté (en dépit d'un entretien mentionné avec Jean Gavard, à l'Amicale de Mauthausen) reste à peu près insaisissable. La justesse de l'écriture est de ne pas romancer l'inconnaisable.

Humbert, dont c'est le troisième livre, donne un roman brillamment façonné, construit sur une intrigue experte, au terme de laquelle la figure d'un grand-père assassiné à Buchenwald retrouve sa place dans une grande famille à double entrée assise sur des modèles romanesques hérités des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles. La trame initiale — un voyage scolaire à Buchenwald — est rapidement dépassée, mais nullement le camp, qui est l'objet d'une évocation à haut risque, sous couvert du témoignage d'un rescapé peut-être fictif, validée en tout cas, à la demande du romancier, par l'Association française Buchenwald-Dora.

Fleischer, universitaire, essayiste et écrivain à l'œuvre déjà considérable, trace un espace plus confiné, ponctué de trouées vers la vie antérieure : le wagon dans lequel agonise, le dos brisé, l'oncle hongrois, dans le trajet qui le conduit vers Birkenau, dans le processus obsédant d'identification à ce double de lui-même entrepris par le neveu, né à Paris quelques mois auparavant. Aventure moins psychologique que scripturale : « de moi, Sandor F., né à Budapest en 1917, moi, Sandor F., né à Paris en 1944, je ne connais que les liens fragiles qui me relient à moi-même, qui font qu'en vivant je me survis, tandis que reste inac-

cessible ce à quoi j'aurais eu accès, de mon passé et de mon histoire, si ce frère, cet oncle, ce double, cet autre moi, avait vécu jusqu'à moi, son reflet, son écho ».

## **Dès l'époque des premiers témoignages, la vérité du roman**

Il semble a priori outrecuidant de rattacher les productions mentionnées ci-dessus aux tentations d'écriture romanesque que manifestent des rescapés dès les premières années suivant leur retour des camps : ainsi, en France, *Les jours de notre mort* (David Rousset, 1947), *La dernière forteresse* (Pierre Daix, 1950), *Ceux qui vivent* (Jean Laffitte, 1958), puis *Le grand voyage* (Jorge Semprun, 1963), *Le pain des temps maudits* (Paul Tillard, 1965), *Le tunnel* (André Lacaze, 1978).

La fiction est la scène même de l'indicible : le récit fictionnel emprunte des outils rhétoriques (mise en représentation, figures individuelles en situation, héroïsation, déchiffrement idéologique) sans le secours desquels l'« univers concentrationnaire » serait décidément hors de portée. En ce sens, il s'agit de contourner la difficulté de témoigner, en ramenant pour une part l'intransmissible au connu. Mais aussi d'emprunter ce chemin indirect et pénétrant pour atteindre une vérité que le discours historique n'a pas souci d'appréhender. Telle est en tout cas précisément la stratégie que décrit en des mots remarquables David Rousset, en 1946 :

« j'ai pu approcher les principaux acteurs du complot de Dora : leurs récits se rencontrent comme des fleuves dissemblables qui se heurtent aux mêmes rocs. Il en reste comme une opacité de détail qui tient à ce que cette réalité fut pour chacun d'eux créée au moment même où leur aventure personnelle l'interprétait. Or, c'est ce flou et cette opacité qui constituent l'essence de l'expérience, une essence qui se dérobe dans le récit historique ».

Où situer le geste d'écriture de Jean Cayrol, qui (poète ou romancier) ne donne jamais à son lecteur le camp pour objet explicite (des traumatismes affleurent à peine ça et là), mais proclame l'ère d'une littérature lazaréenne, du nom de celui qui revient d'entre les morts ?

C'est ainsi que des œuvres majeures accréditent la littérature concentrationnaire, souvent sur le mode de l'autofiction : Jorge Semprun, Primo Levi, Robert Antelme, Charlotte Delbo, Elie Wiesel, Imre Kertész.

### Malentendu et méfiance

S'avise-t-on assez qu'en ces œuvres, le clivage est bien incertain entre témoignage / récit / roman, et que décidément écrire a peu à voir avec parler ? Il s'agit seulement de savoir lire ces textes : en d'autres termes, de ne pas les mettre seulement entre les mains des historiens, qui n'y cherchent que des matériaux, se désolent de les trouver encombrés de la scorie du style et de l'aveuglement de la subjectivité. De ne pas soi-même, les lisant, adopter cette posture. Une longue période historique, de laquelle nous sortons peut-être, est ainsi venue jeter le discrédit sur les témoignages romancés – il est vrai que l'exigence de vérité historique avait dû être affirmée contre des dérives, voire des divagations dangereuses lorsqu'il s'agissait de faire face au négationnisme. D'autres démarches ont, depuis peu, heureusement émergé, qui invitent à considérer plutôt qu'à déplorer la logique de la fiction et les codes scripturaux. Les outils conceptuels et analytiques sont disponibles : voir références ci-dessous.

Mais la méfiance est aussi chez les déportés en position de lecteurs/récepteurs, comme si la déformation, les intentions esthétiques, les effets de style insultaient « la vérité ». Ainsi l'allégorie burlesque (les films *La vie est belle* de Benigni, *Train de vie* de Mihaileanu), le retournement du point de vue et l'obscurité (dans *Les Bienveillantes* de Littell). Quelles que soient, dans le cas de ces œuvres, la revendication affichée et l'efficacité de partis pris assez outranciers pour barrer la route aux malentendus.

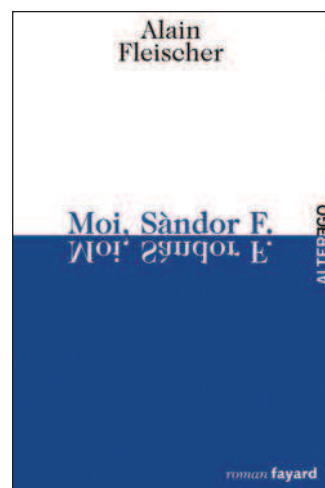
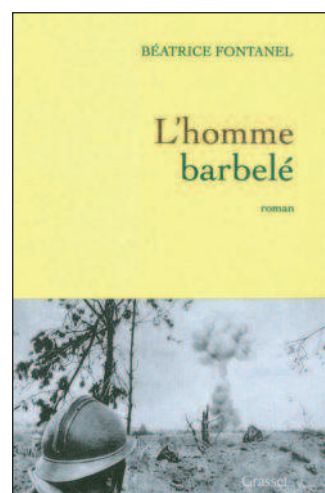
Ou comme si la littérature, parce que son matériau (les mots) est aussi celui de la parole du « témoin », était plus suspecte que d'autres modes de représentation ou d'expression : en réalité, par transfert du procès usuel dont est l'objet le témoignage (= subjectif, lacunaire,

reconstruit, foncièrement insuffisant face à la rationalité du discours historique). Or précisément, les mots mêmes sont porteurs d'une vérité essentielle, qui en tout cas n'affleure pas sur d'autres registres — ne sait-on pas cela depuis Freud ?

Le fait semble avéré que, des arts visuels (peinture, statuaire surtout), de la musique, du cinéma, des arts de la scène (à la condition de ne pas considérer ceux-ci comme une simple mise en espace d'un message verbal), on admet plus aisément les mises en représentation non figuratives, les messages indirects, les allégories. Si la prose narrative apparaît plus suspecte que l'écriture poétique, n'est-ce pas que l'on ne sollicite cette dernière que pour fournir des affects de circonstance (à fonction cérémonielle), inessentiels à la connaissance ? La récente création du *Verfügbar aux enfers*, ce texte prodigieux de l'anthropologue Germaine Tillion rescapé de Ravensbrück, a éloquemment reflété la crainte que pouvait inspirer aux camarades déportés de l'auteur notre incapacité supposée à accéder à un deuxième degré de perception, inquiètes qu'elles étaient de la connaissance que nous en tirerions du quotidien d'un camp où donc l'on aurait eu le loisir de bien rigoler... Ce fut aussi la controverse autour du *Tunnel* de Lacaze, il y a trente ans... L'on ferait grand tort à « la vérité » en formatant ses épisodes, son langage, son éthique.

### L'expérience des camps, au cœur de la représentation de l'époque contemporaine

Chacun le ressent au moins confusément, l'expression artistique impose ses spécificités, sinon sa supériorité : le privilège du style (Delbo, Wetterwald, Guillemot...); la singularité du verbe et de la pensée d'Antelme, Levi, Semprun, Kertész, qui confèrent à leurs œuvres une autorité de premier plan dans notre époque. L'importance anthropologique de la littérature des camps s'affirme, dans les domaines philosophique et esthétique. Il est possible d'esquisser une histoire de l'art et peut-être de la pensée contemporains autour de la silhouette du musulman ou de la clé fournie par Cayrol (Lazare). Comme en écho au mot fameux et galvaudé d'Adorno, sur la poésie d'après Auschwitz. On ne peut plus clairement formuler cela que ne le fait Myriam Revault d'Allonnes :



« Il y a, sans nul doute, une portée immédiatement philosophique de ce qu'il est convenu d'appeler la « littérature des camps ». Non pas seulement parce que l'art, comme le dit entre autres Deleuze, ne pense pas moins que la philosophie : il pense autrement, à sa manière, par affects et par percepts. Mais surtout parce que les grands thèmes de la littérature concentrationnaire s'inscrivent explicitement au cœur même d'une anthropologie philosophique et politique de la modernité ». Observons qu'il conviendrait aussi de peser ces enjeux dans le corpus de la littérature destinée à la jeunesse et se donnant la représentation des camps pour objet. Par exemple : quel statut de l'horreur, quel discours historique, quelles structures narratives, quels non-dits ?

### Au-delà de l'identité et du temps du déporté-écrivain

Il y eut la posture de Christian Bernadac, foncièrement si humble à ne faire que sertir la parole des rescapés, en dépit des controverses suscitées pas des questions de méthode et les apparences éditoriales. Il y eut, récemment, l'événement que constitue la publication du

roman de Jonathan Littell. Une part non négligeable des procès intentés à Littell (pas par Semprun, pour qui *Les Bienveillantes* est le plus grand roman du dernier demi-siècle !) réside sur un illusoire : de quoi je me mêle ! Or, la représentation que Littell donne du camp apparaît, jusqu'à preuve du contraire, à la fois d'une belle véracité et d'une grande force d'évocation (ainsi le tunnel de Dora, p. 679-81). Au point d'empêcher de penser que « le flou et l'opacité », mentionnés par Rousset comme consubstantiels à l'écriture de l'expérience du camp, précisément les générations suivantes puissent, elles, se les permettre. Le roman de Littell atteste combien oser ce sujet requiert au préalable un impressionnant travail de documentation (sur l'histoire des camps, mais aussi sur le corpus de leur représentation). Offrant à ses lecteurs un beau motif de détestation en campant complaisamment un personnage à la libido hors norme, Littell coupe court à ce que pourtant beaucoup lui reprochent : une identification complaisante. L'on ne peut en effet signifier davantage la distance et l'in vraisemblance, mieux inviter ceux mêmes que guette la

nausée à une lecture différente, tant la substance documentaire est stupéfiante, dont la pratique et l'absorption n'atténuent jamais la distance à laquelle cette histoire et cette vision nous maintiennent.

Ceci vaut, à des degrés sans doute plus limités (tant Littell dépasse les bornes), pour les romans signalés ici. L'expérience du camp n'y est, scrupuleusement, l'objet d'aucune tentative d'appropriation – c'est heureux !

Cependant la situation est scabreuse : à quoi donc prétend l'héritier ? L'on conçoit la défiance, l'agacement, voire l'anathème qui peuvent accueillir des livres installés sur une ascendance si souveraine : usurpation d'héroïsme, affects empruntés. Au lieu de cela, ces livres instituent un souci aussi scrupuleux qu'ataavique de l'altérité des parcours de vie, tracent, avec un effort et même une douleur visible souvent, le défi d'écrire la distance et l'écart, l'effacement qui cependant n'apaise pas, ne guérit de rien. Pour chacun de ces romanciers, il s'est agi aussi de prendre sa part, non mimétique, non rhétorique, du travail de mémoire, qui est toujours de creuser l'intime, loin des archétypes. ●

#### ŒUVRES CONSULTABLES

Art SPIEGELMAN, *Maus*. 1986. Flammarion, 1992 pour la publication française. [le père]  
 Charles REZNIKOFF, *Holocauste*. 1975. Prétexte Éditeur, 2007 pour la traduction française.  
*Si je t'oublie*. Photos de Luc MARY-RABINE, Textes de Viviane RABINE. Ed. Luce Wilquin, 2001.  
 Guillaume ADLER, *Pitchipoï*. Récit. 144 p. Métailié, 2002 [les grands-parents].  
 Mireille HORSINGA-RENNO, *Cher oncle Georg* [l'autre face du sujet : le Dr Renno, le « cher oncle », Alsacien nazi, exerça sa science au château d'Hartheim, l'un des cinq centres d'« euthanasie » du Ille Reich, en Haute-Autriche, où furent aussi gazés des milliers de déportés de Mauthausen tout proche, parmi lesquels 426 Français]. 208 p. La Nuée Bleue, 2006.

#### ÉTUDES DE RÉFÉRENCE :

Robert ANTELME, Textes inédits. *Sur L'espèce humaine*. Essais et témoignages. 300 p. Gallimard, 1996.  
*Créer pour survivre*. Actes du colloque international « Écritures et pratiques artistiques dans les prisons et les camps de concentration nazis », Reims 1995. Université de Champagne-Ardenne et FNDIRP. Avant-propos de Maurice Voutey. Introduction d'Yves Ménager. p 264. FNDIRP, 1996.  
*Parler des camps, penser les génocides*. Textes réunis par Catherine COQUIO. 684 p. Albin Michel, 1999.  
*L'art et la mémoire des camps. Représenter Exterminer*. Dir. Jean-Luc Nancy. 134 p. « Le genre humain », Le Seuil, 2001.  
 Luba JURGENSON, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?* 398 p. Ed. du Rocher, 2003.

Pierre MERTENS, *Écrire après Auschwitz ?* Semprun, Levi, Cayrol, Kertész. 56 p. La Renaissance du livre, 2003.  
 Régine ROBIN, *La mémoire saturée*. 530 p. Stock, 2003.  
*L'écriture comme mémoire*. in « Mauthausen : de l'Europe nazie à l'Europe du XXIe siècle », Symposium II, Université de Linz 2001. 2<sup>e</sup> partie. « Projet de recherche sur les textes de survivants » (Peter KUON), « Les morts inutiles, de François Wetterwald » (Monika NEUHOFER), « Le pain des temps maudits, de Paul Tillard » (Jordana SCHORKHÜBER), « Mauthausen dans la littérature autrichienne » (Christian ANGERER). 128 p. « Cahiers de Mauthausen », vol. 2, Amicale de Mauthausen, 2003.  
 Anne-Lise STERN, *Le savoir-déporté. Camps, Histoire, Psychanalyse*. 346 p. Le Seuil, 2004.  
*Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*. Textes réunis et présentés par Karsten Garscha, Bruno Gelas, Jean-Pierre Martin. 250 p. PUL, 2006.  
 Pierre-Emmanuel DAUZAT, *Holocauste ordinaire. Histoires d'usurpation. Extermination, littérature, théologie*. 190 p. Bayard, 2007.  
 Peter KUON/Danièle Sabbah (éd.), *Mémoire et exil*. Articles sur Jean Cayrol, Georges Hyvernaud, Jorge Semprun, Fred Wander, Georges Pérec. 200 p. KZ-memoria scripta 3, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.  
 Peter KUON (éd.), *Trauma et texte*. 3<sup>e</sup> partie : « Le trauma dans l'écriture concentrationnaire », articles sur les récits de survivants (Primo Levi, François Wetterwald, Imre Kertész, Sozig Aaron...) 332 p. KZ – Memoria scripta 4, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2008.

# Le nazisme et L'ART

Par Yvonne Cossu, ancienne présidente de l'amicale de Neuengamme

Une récente exposition, aux Galeries nationales du Grand Palais à Paris, était consacrée au peintre Emil Nolde (1867-1956), précurseur du courant de l'expressionnisme allemand. L'objectif, ici, n'est pas de faire une analyse esthétique de l'œuvre de Nolde, si puissante et foisonnante soit-elle, mais de s'interroger, en partant du cas Nolde, sur la conception nazie de l'art et le traitement réservé aux artistes sous le III<sup>ème</sup> Reich.

Emil Hansen avait adopté le nom de son village d'origine, Nolde, situé dans le Schleswig, proche de la frontière danoise, non loin d'un Kommando annexe de Neuengamme appelé Husum. Nolde est apprécié de Goebbels qui avait emprunté quelques-unes de ses œuvres à la Galerie nationale. En 1934, il ne cache pas son admiration pour Hitler et adhère au parti national-socialiste (opportunisme ? diront certains). En 1937, censuré par ce même parti, il figure en bonne place à l'exposition des « peintres dégénérés » et, à partir de 1941, il est placé sous le contrôle de la Gestapo avec interdiction de peindre. Retiré à Seebüll, dans sa région d'origine, il transgresse l'interdiction et réalise en cachette ce qu'il appelle ses « images non peintes », tableaux de petite taille, produits de son imaginaire.

## L'exemple de Nolde nous amène à considérer de manière plus globale la place de l'art sous le nazisme.

L'origine de la subordination de la culture au pouvoir politico-économique remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, à la période de Bismarck et de l'unification de l'Allemagne puis à celle de Guillaume II (amateur de spectacles d'apparat et de romans sentimentaux). À cette époque, la culture s'extériorise sous forme de goûts dominants,



Arno Breker, *Prêt au combat*, bronze

dictés par le pouvoir, et dans une harmonie de façade masquant la réalité. L'art devient un art de pacotille, conformiste, utilitaire, servant surtout à propager des idées nationalistes. Quant au théâtre, il doit inculquer au peuple les plus hautes vertus de la patrie allemande.

Les nazis sont les héritiers de cette orientation culturelle, toute puissante face à une opposition divisée et à des créateurs individuels souvent isolés et donc vulnérables. Dès février 1929, à la fin des années d'effervescence artistique en Europe, le théoricien nazi Alfred Rosenberg fonde une « ligue de combat pour la défense de la culture allemande » qui reste discrètement à l'écart du mouvement national-socialiste, afin d'attirer des émules provenant de différents courants nationalistes et dénonce les « corrupteurs » de l'art allemand, dont font partie Thomas Mann, Bertold

Brecht, Kandinsky et bien d'autres. Le cinéma est frappé par l'interdiction de films d'Eisenstein ou de Pabst.

En mars 1933 est créé un nouveau ministère de « l'information du peuple et de la propagande » (ou de « l'instruction du peuple », selon certaines traductions), que Joseph Goebbels prend en charge et qui enlève aux ministères de l'Intérieur, des Affaires étrangères, de l'Économie une grande part de leurs prérogatives. On assiste dès lors à une mainmise totale du parti national-socialiste sur la culture et à un rejet de toute forme d'expression artistique qui ne correspondrait pas aux critères esthétiques et idéologiques des nazis. Désormais, le ministère — et Goebbels — dicteront aux Allemands ce qu'ils doivent savoir, penser, aimer. On notera qu'au même moment, en mars 1933, s'ouvraient les premiers camps de concentration (Oranienburg et Dachau). La première manifestation de puissance de ce nouvel organe officiel est un immense autodafé, organisé sur la place de l'Opéra à Berlin le 10 mai 1933, et qui devait être suivi de plusieurs autres. Dans un cérémonial de sacrifice expiatoire et de rite purificateur, sous les cris enthousiastes de la foule, étudiants et enseignants s'unissent pour brûler 20 000 ouvrages, considérés comme contraires à la doctrine du parti, écrits par des auteurs juifs ou « infectés » par l'esprit juif. À chaque paquet de livres jetés, une voix clame une sentence incantatoire, dont voici un exemple : *contre la dégénérescence des mœurs ! pour une bonne moralité ! Pour un esprit de famille et un esprit d'État ! Je livre à la flamme les écrits de Heinrich Mann, Ernst Gläser et Erich Kästner*. Des œuvres de Karl Marx, Sigmund Freud, Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Stefan Zweig, pour ne citer que les plus connus, furent ainsi la proie des flammes, funeste présage du sort que connaîtront plus tard des êtres humains. Peu d'oppositions s'élèvent contre ces bûchers de livres, parmi lesquelles on peut cependant citer la réaction de Die Frankfurter Zeitung, qui défend Thomas

L'origine de la subordination de la culture au pouvoir politico-économique remonte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, à la période de Bismarck et de l'unification de l'Allemagne puis à celle de Guillaume II (... ) la culture s'extériorise sous forme de goûts dominants, dictés par le pouvoir

1- Discours prononcé par Goebbels à Hambourg, lors d'une semaine du Théâtre, du 16 au 23 juin 1935.

Mann et critique la politique culturelle de Goebbels.

L'emprise devient de plus en plus forte avec la création, en septembre 1933, d'une « chambre de la culture du Reich » (*Reichskammer der Bildenden Kunst*), présidée par Goebbels lui-même et qui, se subdivisant en sept chambres spécifiques, permet de superviser toutes les formes culturelles : littérature, arts plastiques, musique, presse, radio, théâtre, cinéma. Cette double autorité — de ministre et président de la chambre de la culture — permet à Goebbels, d'une part de court-circuiter son vieil adversaire et rival Rosenberg en réduisant l'influence de la Ligue de combat pour la culture allemande, d'autre part d'opérer un rapprochement et une relation de dépendance entre la culture et la propagande, qu'il considère d'ailleurs comme un art à part entière : (...) où tomberait notre État si, aujourd'hui encore, une propagande réellement créatrice ne lui donnait pas son visage spirituel ?

Précisons que l'adhésion à la chambre de la culture est obligatoire, tant pour les créateurs (peintres, écrivains, musiciens...) que pour les distributeurs de biens culturels, qu'ils soient marchands de tableaux, de cartes postales ou de journaux, et que cette adhésion est soumise à l'approbation du président de la chambre, dont le droit de censure est absolu.

Les choses sont maintenant claires : l'art n'est pas une fin en soi mais un moyen au service de la propagande du parti nazi et de l'État.

#### Art dégénéré/Art officiel

C'est au même Goebbels que l'on doit l'expression « art dégénéré » (*Entartete Kunst*), appliquée aux œuvres modernes considérées, a priori, comme subversives. C'est tout particulièrement dans le domaine de la peinture que cette qualification, empruntée à la pathologie biologique, est attribuée aux artistes de l'avant-garde européenne des années 20 (impressionnisme, expressionnisme, cubisme, dadaïsme...). Des courants artistiques célèbres, comme *Die Brücke* (Le Pont, dont Nolde fit un temps partie), *die Blaue Reiter* (Le cavalier bleu, fondé par Kandinsky et Kokoschka), l'école d'architecture et de peinture du Bauhaus, fondée à Weimar par Gropius et où enseignèrent, entre autres, Johannes Itten, Paul Klee, Kandinsky, sont ainsi condamnés et désignés à la vindicte du public allemand. Le Bauhaus, qui préconisait l'union entre architec-

## C'est au même Goebbels que l'on doit l'expression « art dégénéré » (*Entartete Kunst*), appliquée aux œuvres modernes considérées, a priori, comme subversives.

ture, sculpture et peinture, favorisait la création collective fut d'abord transféré à Dessau, en 1925, puis à Berlin en 1932 et définitivement fermé en 1933 pour cause de « diffusion du bolchevisme », Goebbels déclarant plus tard : *J'ai trouvé dans le Bauhaus l'expression la plus parfaite d'un art dégénéré.*

Le terme « d'art dégénéré » s'applique également à la musique, du moins celle qui ne correspond pas à l'idéal national, c'est-à-dire les compositeurs juifs et la musique moderne — atonale, dodécaphonique — (Mendelssohn, Schoenberg, Alban Berg, Hindemith...) et bien entendu le jazz, dont les influences africaines étaient honnies. F.W. Herzog, éditeur de la revue *Die Musik*, écrit en 1934 : *nous voulons une musique qui soit remplie de la puissance d'expression de l'idée national-socialiste.*

Il est assez paradoxal de constater que l'homme qui réglemente ainsi la culture était, dans les années 1920, amateur de cet art qu'il va bientôt interdire : Goebbels admirait le film de Fritz Lang *Metropolis* tout comme il appréciait la peinture de Nolde. S'opposant à Rosenberg qui représente un courant nationaliste et un conservatisme artistique proches des goûts personnels d'Hitler, il fit même quelques timides tentatives de défense du courant « moderniste » espérant rallier au nazisme quelques-uns de ses représentants. C'est ainsi que, en octobre 1933, il favorise la création d'un journal, *Kunst der Nation*, défenseur de l'art d'avant-garde, et que, en avril 1934, des œuvres de Nolde sont exposées dans une galerie berlinoise. Mais les deux antagonistes vont bientôt être mis au pas, lors du Congrès du Parti nazi en septembre 1934. : Hitler s'y prononce à la fois contre les « corrupteurs d'art » et contre les « nostalgiques du passé ». Goebbels s'incline. *Kunst der Nation* est interdit en 1935.

En opposition à cet « art dégénéré », le régime favorise l'instauration d'un nou-

veau type d'art « officiel », reflétant un classicisme et un académisme inspiré de l'antiquité, exaltant les préceptes de l'idéologie nazie : pureté de la race, virilité du guerrier, docilité de la femme-mère (Küche, Kinder, Kirche, c'est-à-dire « cuisine, enfants, église »), peuple au travail, Nous sommes là très près de la doctrine pétainiste « Travail, Famille, Patrie ».

Cette conception de l'art officiel subit cependant une évolution qui peut être mise en parallèle avec les besoins de l'économie. Jusqu'en 1936, dans de nombreuses professions, le chômage oblige à une restriction du travail féminin et la femme est donc confinée aux travaux ménagers, au service de l'homme et à l'éducation des enfants. La peinture officielle reflète cet état de fait par des scènes familiales. Après 1936, et surtout 1940, la femme devient utile à l'économie mais elle doit aussi procréer afin de fournir une « relève », et l'on voit apparaître des tableaux de « nus » qui étaient pratiquement inexistantes auparavant.

F.A. Kauffmann, historien de l'art explique que *pour la peinture allemande, de nos jours, la reproduction de la nudité signifie avant tout la représentation d'une vie forte et saine [...]. La peinture allemande tient à reproduire des corps strictement naturels, des formes aussi parfaites que la structure des membres, la noblesse d'une race pure, une peau saine et fraîche [...] bref un classicisme moderne et, par conséquent, spécifiquement sportif.* Ces nus, très académiques s'inspirent de la statuaire grecque, et l'on pense particulièrement au tableau de Ivo Saliger intitulé « Le jugement de Pâris » (1939) où trois jeunes femmes à la plastique saine et appétissante sont face au jeune Pâris, en chemise blanche et short foncé, qui ne déparerait pas dans un défilé des jeunes hitlériennes. On peut y voir un encouragement à la fondation d'une famille de pure « race aryenne », saine et sportive.

Nulle place, dans cette peinture, pour la création ou l'inspiration personnelle, originale, imaginative, nulle représentation de la misère, de la douleur. Les personnages, inexpressifs, sont stéréotypés, figés dans un contexte aseptisé. Les sujets traités, les titres, les choix des personnages, les structures mêmes des tableaux tendent tous vers le même objectif : servir le régime. L'art se formalise et se standardise au service de la propagande nazie. L'image, bien maniée, bien présentée, peut être persuasive.

## La double exposition de Munich

La propagande bien orchestrée du national-socialisme a pour objectif de marquer les esprits et doit recourir pour cela à des actions concrètes, à des démonstrations qui illustrent ses théories, notamment en matière d'art.

Ayant commencé par l'autodafé des livres en 1933, cette propagande se poursuit par diverses interdictions de publications ou d'expositions, par une première exposition « d'art dégénéré » organisée à Nuremberg en 1935, par la promulgation de lois visant à brider l'autonomie de la création artistique et à la maintenir sous contrôle total. La prochaine manifestation d'ampleur est organisée à Munich. Le 18 juillet 1937, les rues pavées et bondées de la ville accueillent, dans une mise en scène pompeuse évoquant 2 000 ans de culture allemande, un cortège de 4 500 personnes qui se rendent à la « Maison de l'Art allemand » (dont la construction a commencé en 1933) pour inaugurer la première « Grande expositions d'art allemand » (*Grosse deutsche Kunstausstellung*).

Les œuvres exposées traitent de sujets mythologiques ou historiques, de scène de la vie quotidienne et de la vie rurale, de portraits de familles traditionnelles, conformes à l'idéal d'Hitler qui expose ses vues au cours de cette inauguration : *L'Allemagne nationale-socialiste, quant à elle, veut un art qui soit de nouveau un « art allemand », et celui-ci, comme toutes les valeurs créatrices d'un peuple, doit être et sera éternel. Dans le même discours, il précise encore que : à partir de maintenant, nous allons mener une guerre impitoyable d'assainissement, une guerre impitoyable d'anéantissement contre les derniers éléments qui détruisent, altèrent, corrompent, notre culture.* Le message est clair.

Il l'est encore plus le lendemain. Le 19 juillet 1937, face à cette exposition, s'ouvre, dans l'ancien Institut archéologique, une deuxième exposition dite « Exposition d'art dégénéré » (*Entartete Kunst*), parfaite antithèse de la première. Après avoir admiré les valeurs portées par l'art « national », les visiteurs sont invités à découvrir près de 700 œuvres, provenant de divers musées allemands et appartenant aux courants de l'art moderne d'après 1910, pour la plupart éloignés de l'art figuratif traditionnel.

La présentation est très partielle, l'affiche mettant ouvertement entre guillemet le mot « Kunst » (art). Les œuvres sont regroupées par thèmes aux titres choisis pour orienter le jugement du specta-



Arno Breker, *Agnouillée*

teur : « Manifestations de l'âme raciale judaïque, « L'invasion du bolchevisme dans l'art », « La femme allemande tournée en dérision », « Les paysans allemands vus par les juifs », « La folie érigée en méthode », « Outrage aux héros » Après les musiciens et les écrivains, les peintres sont donc livrés en pâture au regard d'un public captif et endoctriné. Après Munich, l'exposition devient itinérante et est présentée jusqu'en 1941, dans trente-deux villes d'Allemagne et d'Autriche.

### Le sort des artistes et de leurs œuvres

Ces expositions marquent le début d'une véritable chasse à « l'art dégénéré », les responsables politiques se livrant à un concours de zèle en la matière.

Goering publie, durant l'été 1937, un décret ordonnant l'épuration des musées. Puis Goebbels veut aller plus loin, souhaitant *éliminer les œuvres d'art dégénéré, c'est-à-dire tout l'art moderne, non seulement des musées mais des collections particulières, si petites soient-elles.*

Le 3 mai 1938 ? une loi est promulguée, ordonnant la confiscation par l'État de toutes les œuvres reconnues comme appartenant à « l'art dégénéré ». Une commission à laquelle participe Rosenberg est chargée du choix de ces œuvres et de leur exploitation. Des ventes aux enchères sont organisées et des collectionneurs allemands rachètent une grande partie des œuvres pillées dans les musées, certains hésitant toute-

fois car cela pouvait contribuer à enrichir les finances du régime. Les musées ne touchèrent rien sur ces ventes.

Le 20 mars 1939, sur ordre de Goebbels, 1 000 tableaux et plus de 3 800 aquarelles, gravures et dessins sont brûlés à Berlin, six ans après l'autodafé des livres.

Quant aux artistes, il leur est interdit de produire et d'exposer. Certains fuient l'Allemagne et l'Autriche pour se réfugier en France, en Angleterre, aux Pays-Bas, en Suisse, aux États-Unis ; d'autres choisissent le suicide, d'autres sont déportés ou exécutés. Des Allemands non juifs, comme Emil Nolde, moins en danger sans doute, se contentent de se retirer discrètement de la vie publique et de peindre en cachette.

Le camp des Mille, près d'Aix-en-Provence, sert de lieu d'internement à plusieurs d'entre eux, qui y peignent des fresques dans le réfectoire des gardiens ; Max Ernst, proscrit par le régime nazi dès 1933, y est détenu en 1939, puis libéré grâce à l'intervention de Paul Eluard, à nouveau arrêté sur dénonciation, il s'évade, est repris et réussit à s'évader une deuxième fois.

Il faut souligner le rôle du journaliste américain Varian Fry qui, installé à Marseille entre 1940 et 1941, a facilité l'émigration d'intellectuels et artistes français ou étrangers, persécutés par le nazisme et a permis de sauver environ 2 000 personnes, dont Max Ernst, Claude Lévi-Strauss, André Breton, Marc Chagall.

L'Allemagne n'a cependant pas exclu tous les artistes et nous ne pouvons ignorer les représentants de « l'art officiel », qui ne subissent pas d'opprobre du pouvoir mais symbolisent au contraire l'idéal national-socialiste.

Au premier rang de ceux-là se place le sculpteur Arno Breker, ami de Albert Speer et qui se prévalait aussi de l'amitié de Maillol et de Jean Cocteau. Bien en cour dans le Paris de la collaboration, il bénéficia d'une exposition qui lui fut consacrée au musée de l'Orangerie, en mai 1942. Ses représentations d'hommes jeunes aux muscles saillants, à l'air farouche et déterminé, expriment selon Abel Bonnard, alors ministre de l'Éducation nationale et de la jeunesse, le héros, *c'est-à-dire l'homme révélé non seulement dans sa supériorité, mais dans sa plénitude. Vous dégagez l'effort de ceux qui travaillent et de ceux qui luttent.*

Parmi les peintres qui ont accepté de se

## Parmi les peintres qui ont accepté de se soumettre aux dictats de la politique culturelle nazie, aucun nom « prestigieux » n'aura survécu au régime

soumettre aux dictats de la politique culturelle nazie, aucun nom « prestigieux » n'aura survécu au régime, aucun artiste n'a marqué le siècle d'un souvenir indélébile. Les « chromos » conformistes, les scènes de genre, les tableaux d'inspiration mythologique ou allégorique sont vite tombés dans l'oubli.

Si, de nos jours, la plupart des auteurs d'œuvres classées comme dégénérées sont universellement connus et encore exposés (Chagall, Ernst, Klee, Otto Dix, Beckmann, Kokoschka, Nolde, Mondrian...) qui faisaient tous partie de l'exposition « d'art dégénéré », les noms de Wilhelm Heise, Hermann Sprauer, Adolf Wissel, protégés par le régime, sont maintenant inconnus et leurs œuvres n'apparaissent plus que dans des expositions spécifiques de l'art du III<sup>e</sup> Reich.

### Et en France ?

Le sort n'était guère meilleur pour les artistes français ou étrangers installés en France, qui appartenaient à des courants d'avant-garde ou dont les œuvres ne répondaient par aux critères fixés par les décideurs du régime nazi. Nous avons vu que plusieurs d'entre eux avaient été détenus au camp des Mille. Certains réussirent à fuir vers les États-Unis, d'autres se firent discrets, comme Picasso qui passa les années d'occupation isolé artistiquement et physiquement dans son atelier de la rue des Grands Augustins, où il reçut cependant la visite de Jean Cocteau et de l'écrivain allemand Ernst Jünger.

Les musées nationaux, à l'exception de trois d'entre eux, sont fermés « provisoirement », c'est-à-dire qu'ils servent géné-

ralement d'entrepôts pour les biens et œuvres d'art spoliés, avant leur expédition en Allemagne. C'est le cas du musée du Jeu de Paume où de plus, en juillet 1943, environ 600 œuvres « d'art dégénéré » sont brûlées dans le jardin intérieur, réplique des autodafés en Allemagne.

Le musée du Louvre fut réquisitionné mais reste partiellement ouvert ; des œuvres volées y sont stockées dans la salle des Antiquités orientales avant d'être transférées à Aubervilliers puis en Allemagne.

Le musée de l'Orangerie reste également ouvert et sert de cadre à la grande exposition du sculpteur Arno Breker, où le tout-Paris, plus ou moins proche de la collaboration, se presse le 15 mai 1942, jour de l'inauguration.

Le musée d'Art moderne, installé dans le Palais de Tokyo, construit en 1937 dans un style néoclassique qui rappelle l'architecture fasciste, est partiellement réquisitionné mais reste ouvert à des expositions comme le salon d'Automne ou une exposition théâtrale organisée en novembre 1941 par Sacha Guitry.

De nombreux théâtres restent ouverts et sont fréquentés par les nazis.

À côté de quelques peintres (Vlaminck, Derain, Dunoyer de Segonzac, Van Dongen...) c'est surtout dans les domaines de la littérature, du théâtre et du cinéma que d'assez nombreux artistes et écrivains s'illustrent par une certaine complaisance vis-à-vis des occupants : plusieurs d'entre eux participent à des voyages d'étude en Allemagne, organisés, en octobre et novembre 1941 par le

sculpteur Arno Breker, l'écrivain Gerhard Heller et l'ambassadeur Otto Abetz. Hormis les peintres déjà cités, on y retrouve de célèbres écrivains collaborateurs : Jacques Chardonne, Robert Brasillach, Drieu de la Rochelle, entre autres, se rendent au Congrès de Weimar en octobre 1941. Parmi les peintres, Maurice Denis, Pierre Bonnard et Henri Matisse déclinent l'invitation.

Le cas de Jean Cocteau est ambigu. Il n'a pas participé au voyage en Allemagne mais fréquente les milieux intellectuels favorables aux occupants ; il est vilipendé à la fois par les collaborateurs et par les résistants mais sera soutenu par Eluard à la libération.

### Danger de l'utilisation de l'art comme outil de propagande

Plus de soixante ans après la capitulation de l'Allemagne nazie, d'août à octobre 2006, une exposition d'œuvres de Arno Breker fut présentée à Schwerin, dans le Land de Schleswig-Holstein (où furent implantés huit *Kommandos* annexes du camp de Neuengamme) et provoqua une vive polémique. L'inquiétude est grande de voir ainsi la tentation de réhabiliter l'art nazi et de le rendre fréquentable. Si le président de l'Académie des Arts de Berlin a condamné l'événement, l'écrivain Günter Grass y a vu une façon de permettre le travail de mémoire.

La récupération des œuvres d'art à des fins de propagande est d'autant plus dangereuse qu'elle utilise parfois des détours sournois, qu'il s'agisse d'arts plastiques, de musique ou de littérature. Il convient donc de rester vigilant devant toute tentative qui viserait, comme l'ont fait les nazis, à briser l'élan artistique au profit d'un art à la gloire d'un régime. ●

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ASLANGUL Claire, *Le nazisme et les images, un univers visuel au service de la propagande* (www.cle.ens.lsh.fr).

DESPRAIRIES Cécile, *Paris dans la collaboration*, Seuil, 2009.

IVANOFF Hélène, *Art dégénéré et Art allemand : les expositions de Munich en 1937* (www.cle.ens.lsh.fr).

LENZ Siegfried, *la leçon d'allemand*, pavillon poche, Robert Laffont, réédition 2009.

RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture*, Éditions Complexe, 2006.

*Emile Nolde (1857-1956)*, ouvrage collectif sous la direction de Sylvain AMIC, Ed. RMN 2008.

*Les réalismes, catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou*, 17 décembre 1980-20 avril 1981.

*La vérité sur l'art officiel nazi*, in *La Vie* n°3178, 27 juillet 2006 page 17.