

Catherine Wermester, « La réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich, en 1937 »

Ouverte le 19 juillet 1937, à Munich, dans les locaux de l'Institut archéologique de la ville, le *Hofgarten*, l'exposition « *Art dégénéré* » n'est pas la première du genre. Depuis 1933, ces expositions qui attaquent l'art contemporain se sont multipliées en Allemagne et, jusqu'en 1937, on en compte un peu plus de vingt, montrées dans toutes les villes allemandes de quelque importance. Quant au terme *dégénéré*, dont nous ne retracerons pas ici la longue histoire, il est également apparu en 1933, dans le titre – *Art dégénéré* – d'une exposition infâmante et infâme, organisée à Dresde. Présentée une première fois dans la capitale de Saxe, elle l'avait été de nouveau en 1935, et avait servi de pendant négatif à *l'Exposition saxonne d'art*, qui présentait des œuvres plus conformes aux attentes du nouveau régime. En 1935, Göring, Goebbels et Hitler l'avaient vue et, par la suite, si chaudement recommandée, que plusieurs villes avaient demandé qu'elle fût organisée chez elles. De fait, à partir de 1936, l'exposition *Art dégénéré* de Dresde était devenue itinérante¹.

Attaque frontale contre l'art le plus innovant et le plus reconnu de l'époque, l'exposition munichoise de 1937 visait non seulement les artistes, mais encore les marchands, les critiques – dont on ne manquait jamais de souligner l'éventuelle origine juive – et, plus généralement, le *système*², pour reprendre le terme utilisé par les nazis chaque fois qu'ils évoquaient la République de Weimar. Ainsi qu'on l'avait fait ailleurs, les prix d'achat des tableaux exposés étaient volontiers indiqués en marks dévalués³, ceux d'avant la réforme monétaire de 1924, et accompagnés de commentaires injurieux. Comme ailleurs, on avait, à Munich, enlevé les cadres, pour d'emblée dégrader en objets ordinaires, désacralisés et manipulables, ce que d'aucuns avaient considéré comme des œuvres d'art. Comme ailleurs, singeant et détournant les pratiques d'avant-gardes récentes, dadaïstes en particulier, on avait fait en sorte que le spectateur ne puisse plus regarder les œuvres, agglutinées les unes aux autres, accrochées de travers, maltraitées. Comme ailleurs enfin, des agitateurs en service commandé éructaient, hurlaient des injures et leur indignation, favorisant ainsi les commentaires dépréciatifs de néophytes hostiles, et

1 Pour plus de précisions sur l'exposition de 1937, on se reportera aux nombreux ouvrages qui lui furent consacrés, parmi lesquels le catalogue de l'exposition « *Degenerate Art* » : *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles county museum of art, 1991.

2 Sur l'usage particulier du mot « système » dans le discours nazi, on se reportera à l'ouvrage de Victor Klemperer, *LTI la langue du IIIe Reich*, Paris, Albin Michel, 1996 (traduit de l'allemand et annoté par Elisabeth Guillot), et en particulier au chapitre 17 du livre : « Système et organisation ».

3 Quand il s'agissait de dons, les organisateurs se chargeaient d'inventer des prix astronomiques, prétendument déboursés par le « peuple allemand ».

faisant taire les éventuels amateurs, lesquels avaient, après quatre années de régime nazi, appris à garder le silence en public.

Mais ce furent moins les similitudes, que le caractère original de l'exposition de Munich qui l'emporta. Exceptionnelle en ce qu'elle rassemblait plus de six cents peintures, sculptures et gravures de cent vingt artistes différents, l'exposition de Munich résultait d'une initiative de l'Etat, et montrait des œuvres venues de tous les musées d'Allemagne, là où les précédentes avaient surtout été marquées par leur caractère régional. De la même façon, la TSF et les actualités en avaient fait la promotion aux niveaux national et international, ce qui n'avait pas été le cas pour les expositions précédentes organisées sur le même principe⁴. Enfin, et c'est là une différence déterminante, elle se tenait à Munich *en même temps* que la *Grande exposition allemande* installée dans la *Maison de l'Art Allemand*, palais néoclassique, œuvre de l'architecte Paul Ludwig Troost (1878-1934), et était accompagnée d'un défilé de trois kilomètres de long, mobilisant quelque 5000 figurants. L'exposition *Art dégénéré* constituait ainsi l'une des attractions d'une sorte de grande et atroce fête populaire. Gratuite et, affirmait-on, interdite aux mineurs – ce qui la rendait à coup sûr particulièrement alléchante –, elle avait été ouverte en présence d'Adolf Ziegler, et en l'absence ostentatoire d'Adolf Hitler qui, la veille, avait inauguré *La Maison de l'Art Allemand*.⁵ Synchrones à un jour près de l'*Exposition de l'Art allemand* qui devait garder la préséance, l'exposition « *Art dégénéré* » tirait son véritable sens de cette simultanéité. Et *vice-versa* pourrait-on dire. Les deux événements, en effet, manifestaient, dans leur coexistence même, la pensée binaire du nazisme, et le principe de sélection séparant strictement le « racialement pur » du « dégénéré ». Quant au défilé, il était censé susciter la « communion raciale du peuple aryen ». Avec l'exposition « *Art dégénéré* », les nazis, de plus, entendaient parachever, rendre visible, et même, *spectaculariser* la rupture avec la République de Weimar. Ils faisaient enfin place nette pour nombre d'artistes qui n'avaient pas réussi à s'imposer à l'époque de la République, et qui se proposaient maintenant d'être les serviteurs du nouveau régime. Semblable donc à celles qui l'avaient précédées, et en même temps, différente, l'exposition munichoise constituait une manière d'acmé. Son insertion dans un ensemble de

4 En dépit de leur caractère local, ces expositions étaient déjà connues en dehors de l'Allemagne avant 1937.

5 On trouve l'un et l'autre discours reproduits dans plusieurs ouvrages, et notamment dans *Nationalsozialismus und « Entartete Kunst »*. « *Die Kunststadt* » München, Munich, Prestel Verlag, 1987, p. 217-218 pour le discours de Ziegler, p. 242 à 252 pour celui de Hitler.

manifestations, dont elle n'était finalement pas séparable, lui conférait un sens indissociablement esthétique, raciste et politique⁶.

À Paris, le mois de juillet 1937 est particulièrement riche en événements culturels et artistiques. L'*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, inaugurée en mai, et qui doit s'achever en novembre, bat son plein. Depuis juin, on peut voir au Palais de Tokyo l'exposition des *Chefs d'œuvre de l'art français*, et, au Petit Palais, celle des *Maîtres de l'art indépendant 1895-1937*. Au musée du Jeu de Paume enfin, l'inauguration de l'exposition *Origines et développement de l'art international indépendant* est prévue pour le 26 du mois. Ces événements et d'autres, tel *No Pasaran!* – où sont exposés les photographies et dessins des artistes de retour de leur mission de solidarité en Espagne – sont tantôt largement recensés dans la presse quotidienne et spécialisée, tantôt simplement évoqués. Quelle est, au milieu de cette effervescence, la place réservée à l'exposition « *Art dégénéré* » de Munich ?

Notre enquête – qui ne prétend pas à l'exhaustivité – se propose d'abord de rendre compte des différents commentaires qu'elle suscite, en laissant de côté les dessins et caricatures de presse⁷, pour se concentrer sur les textes. Disons-le tout de suite, en dépit des efforts de mise en scène déployés par les nazis, et peut-être à cause de cette mise en scène, elle ne provoque pas l'effroi qu'avaient suscité, en 1933, les bûchers de livres. Premiers événements du genre, ils conservent en 1937, et aujourd'hui encore, en raison de leur violence et de ce qu'ils annoncent d'autres crimes, un caractère proprement terrifiant. Tel n'est pas le cas de l'exposition « *Art dégénéré* ». Si quelques commentateurs s'en émeuvent sincèrement, d'autres au contraire semblent la considérer comme une péripétie de plus dans le processus de nazification de l'Allemagne, ou encore, comme un exemple – extrême – d'esthétique dirigée, concurrent d'autres propositions contemporaines en Europe, en Italie et dans la Russie soviétique notamment.

Le projet culturel du Front Populaire, développé au même moment, dans un contexte politique et économique particulièrement tendu, s'invite aussi, et sans doute davantage qu'on aurait pu s'y attendre, dans la réception de l'événement. Quelques semaines plus tôt, en juin 1937, dans un climat politique et économique tendu, Georges Huisman, directeur général des beaux-arts, a en effet défendu dans *Europe* son programme de « popularisation de la culture » par la pédagogie, et l'ouverture des musées au plus grand nombre. Il y a également exprimé le désir de l'Etat de s'associer aux acteurs les plus avertis du

6 Ces trois dimensions se retrouvent dans les titres donnés aux expositions régionales. On citera ainsi *Esprit de novembre : l'art au service de la démolition* (Stuttgart, 1933), qui insiste sur la dimension politique, *Chambre des horreurs* (Nuremberg, 1933), sur la dimension esthétique et enfin *L'art que notre âme ne génère pas* (Chemnitz, 1933), sur la dimension raciste et biologique.

7 On en trouve quelques uns dans *Le Rire*, ou encore *Vendredi*.

monde de l'art – artistes, collectionneurs, critiques –, au détriment des instances académiques, de sorte qu'à terme, de nouvelles œuvres remplacent, dans les musées, celles « redoutables qui avaient l'ambition – bien chimérique – d'apporter aux populations des départements une image véridique de l'Art éternel⁸ ». Critiqué par les milieux conservateurs, cet ambitieux projet est diversement accueilli par les artistes modernes et d'avant-garde. Si Fernand Léger intervient pour proposer, par exemple, le principe des nocturnes au Louvre, si Matisse, Lurçat ou encore Lipschitz soutiennent, par des dons d'œuvres, le travail d'éducation artistique et culturelle mené par l'APAM (Association Populaire des Amis du Musée), d'autres, comme André Breton ou Yves Tanguy, se montrent plus circonspects à l'égard de la pédagogie déployée par les associations d'amateurs et les professionnels du monde de l'art. De plus, l'idée – défendue par le Front Populaire, dans un climat national et international lourd de menaces – selon laquelle l'« Union Sacrée » autour de la culture serait le meilleur rempart contre la barbarie, n'emporte pas leur adhésion. Cette conception du salut par la culture implique en effet sa dépolitisation. Pour Breton et Tanguy, « les écrivains de droite expriment la pensée des classes possédantes et ceux de gauche reflètent plus ou moins directement les aspirations des opprimés, ou bien sont associés à leurs combats. Ainsi, la lutte des classes se reproduit-elle sur le plan culturel⁹ ». Ces questions – en effet essentielles – nourrissent une bonne part des réactions, et tendent à diluer la spécificité du projet nazi. Le lecteur se rendra ainsi compte que, parler de l'exposition « art dégénéré » est aussi bien souvent pour les journalistes et les critiques l'occasion d'évoquer les questions toutes contemporaines des rapports entre l'art, le « peuple » et l'Etat.

D'autre part, depuis 1936, les milieux d'avant-garde parisiens, ceux-là mêmes dont on attendait les réactions les plus vives et les plus nombreuses, ont les yeux rivés sur l'Espagne. Événement perçu sur les modes à la fois politique et mythique, la guerre d'Espagne est en effet catastrophe absolue autant que formidable espoir. C'est elle qui embrase l'esprit et l'imaginaire de l'avant-garde française. Parce que tout n'y est pas joué quand rien ne semble plus pouvoir réellement s'opposer au nazisme en Allemagne, l'Espagne apparaît comme le véritable lieu et enjeu de la lutte contre le fascisme, y compris pour les émigrés allemands. Lutter pour l'Espagne républicaine, c'est lutter contre le nazisme, conviction qu'affermi encore Guernica. De plus, si l'Espagne peut compter sur le rayonnement d'artistes tels Picasso, Miró et tant d'autres qui n'étaient pas nécessairement d'origine espagnole, par comparaison, l'art des peintres et sculpteurs de « l'autre Allemagne » – ainsi que l'on désigne alors celle qui ne s'identifie pas au nazisme – ne suscite en France qu'un intérêt très limité, et circonscrit à quelques rares individus.

8 Georges Huisman, « Nouveaux rapports de l'Art et de l'Etat », *Europe*, numéro 174 du 15 juin 1937, p. 151.

9 Voir la réponse d'A. Breton, J. B. Brunius, M. Heine, G. Hugnet, H. Pastoureau, B. Péret et Y. Tanguy, à l'enquête « Pour ou contre l'Union Sacrée », publiée dans le n° 4 du 22 avril 1938 de *Juin 36*, organe de la SFIO.

La tendance à discuter la question – manifestement perçue comme à la fois plus contemporaine et plus fondamentale – de l'autonomie de l'art, au détriment des conséquences immédiates de la politique nazie en Allemagne, est ainsi, pour les milieux proches de l'avant-garde et les artistes français eux-mêmes, d'autant plus répandue que les relations avec les artistes concernés au premier chef par les événements de Munich sont plutôt distantes.

Le premier organe de presse parisien à commenter l'exposition « *Art dégénéré* » de Munich est la *Pariser Tageszeitung*, animée par les émigrés¹⁰ politiques allemands en France. Dès le 20 juillet 1937, le journal en langue allemande publie de larges extraits du discours d'Adolf Hitler pour l'inauguration de la Maison de l'Art allemand avec le titre suivant – en gras, et en gros caractères – que nous traduisons : « Hitler ordonne : *quiconque ne peindra pas comme il se doit, sera stérilisé* » – *sterilisiert* en allemand – « ainsi s'exprima le dictateur du Troisième Reich »¹¹. Or, jamais, dans ce discours, Hitler n'a prononcé cette phrase, ni utilisé le verbe « *sterilisieren* ». Ce qu'il a dit en revanche à propos des œuvres exposées dans le cadre de la manifestation « art dégénéré », c'est que, dans l'hypothèse où leurs auteurs, ces « soi-disant “artistes” » verraient effectivement le monde tel qu'ils le peignent par suite de malformations héréditaires, il appartiendrait alors au Ministère de l'intérieur de trouver le moyen « d'arrêter » (*unterbinden*) toute nouvelle transmission de ces effroyables troubles visuels. Si le verbe *unterbinden* employé par le dictateur signifie d'abord *ligaturer une veine*, mais aussi, dans le langage courant, *juguler, arrêter*, il s'utilise également pour désigner, dans le champ médical, l'opération de la vasectomie. Ainsi, quand, prétendant rapporter les paroles du *Führer*, les rédacteurs de la *Pariser Tageszeitung* substituent *sterilisieren* à *unterbinden*, ils traduisent en réalité non pas la langue allemande, mais la langue hitlérienne, toujours caractérisée par une polysémie perverse et des sous-entendus lourds de menaces. De plus, ce verbe, beaucoup moins ambigu qu'*unterbinden*, et de surcroît, directement emprunté au français *stériliser*, accroît leurs chances de faire entendre leur protestation en France.

La stratégie se révèle payante. Dès le 8 août, le terme « stériliser », utilisé entre guillemets, à la manière d'une citation, réapparaît dans *Le Figaro*, sous la plume de Raymond Lécuyer. « Gageons, écrit-il, que quelques artistes ont dû trouver la plaisanterie inquiétante »¹². Plus loin, ayant insisté sur l'existence des deux expositions opposant l'art dit « éternel », à l'art « dégénéré », le journaliste s'interroge : « On n'est pas très étonné d'y trouver un Chagall ; mais pourquoi Corinth et pourquoi

10 Terme entendu au sens large.

11 « *Wer nicht richtig malt, wird sterilisiert. Also sprach der Diktator des Drittens Reiches* », n° 402, p. 2.

12 P. 2.

Kokoschka ? »¹³ S'il ne tombe pas dans le piège tendu par les nazis, et ne réfléchit pas l'événement en termes artistiques, ce à quoi invitaient les deux manifestations placées en vis à vis, le journaliste ne retient qu'un seul critère pouvant justifier la présence de tel ou tel artiste dans l'exposition. En d'autres termes, si Chagall est juif, ce n'est ni le cas de Corinth, ni celui de Kokoschka¹⁴. Lécuyer oublie ainsi la fonction interne au champ artistique allemand des deux expositions, et la volonté dont elles procèdent, d'une rupture spectaculaire avec la République de Weimar. L'art de Corinth, ce *Französling* (petit Français), ainsi qu'on l'avait souvent appelé en Allemagne parce que sa peinture s'apparentait à l'impressionnisme, et l'art de Kokoschka, maître de l'expressionnisme, un temps tenu pour typiquement germanique par une partie des nazis, sont en effet tous deux, pour différents qu'ils soient, rapportables à des *-ismes*, simples et éphémères phénomènes de mode pour Hitler. Comme tels, et parce que jusqu'ici le succès leur a souri, ils doivent être écartés comme produits du « système ». Sans doute Lécuyer a-t-il raison malgré tout d'insister sur l'importance du critère « racial ».

Le 23 juillet, c'est au tour de Louis Gillet, de l'Académie française, de rapporter l'événement dans *Paris Soir*, avec un article intitulé : « Munich a inauguré dans la joie le Temple de l'art nazi »¹⁵. Plus que les expositions elles-mêmes, c'est la cérémonie d'inauguration de la Maison de l'Art allemand et le défilé de trois kilomètres, rassemblant quelque 5000 figurants, qui fascinent Gillet. À propos de Hitler qu'il dépeint, à l'instar de nombreux autres commentateurs, comme un Allemand « latinisé », un Autrichien « plus méridional que nordique », il écrit, commentant le retour opportun du soleil au moment du défilé : « il semble que le diable d'homme soit dans les petits papiers du très haut ». Avec cette dernière remarque en particulier, et en dépit du ton badin et vaguement ironique qu'il adopte, il n'en relaie ainsi pas moins l'image déjà très largement entretenue d'un Hitler messie de l'Allemagne. L'année précédente, en 1936, le même Gillet avait assisté, à Berlin, aux Jeux Olympiques. De ce voyage, était né un ouvrage¹⁶. Évoquant les cérémonies de 1936, il écrivait « C'était très beau », phrase qu'il devait répéter à propos des festivités munichoises de 1937. En 1936, de la même manière, il avait fait allusion au fameux « temps de Hitler ». L'expression était calquée sur celle, plus ancienne, de *Kaiserwetter*, littéralement, « temps de l'empereur » ou « temps impérial ». Soucieux de son image, l'Empereur Guillaume II réservait en effet ordinairement ses sorties publiques aux journées ensoleillées, garantes de

13 *Id.*

14 On notera au passage que ces trois artistes sont connus en France où, à des degrés divers, ils ont obtenu quelques succès.

15 P. 4.

16 Il s'agissait initialement pour lui d'effectuer un reportage pour le compte du journal *Gringoire*. *Rayons et ombres d'Allemagne* allait être publié en septembre 1937, chez Ernest Flammarion. Dans la préface, Gillet expliquait avoir compris sur place que les *Olympiades* n'avaient qu'une fonction : détourner les regards des menées italiennes et allemandes en Espagne. « Inutile d'ajouter que mon enquête ne parut jamais » concluait-il. Le 16 septembre 1937, *Vendredi* (n° 98, p. 2) reproduisait ces lignes assorties du commentaire suivant : « M. Gillet ne dit pas pour quelles raisons une enquête objective défavorable à Hitler ne peut paraître dans *Gringoire*, même quand la sécurité de la France est en jeu. *Gringoire* ne l'expliquera pas. Et Hitler ? »

photographies réussies. Par la suite, l'expression, *Kaiserwetter* avait désigné un temps radieux. Forgé sur le même modèle, le terme *Hitlerwetter* inversait quant à lui le processus, selon un mécanisme bien identifié de la pensée mythique, en sous-entendant que le *Führer* lui-même avait le pouvoir d'infléchir favorablement les conditions météorologiques... Toutefois, dans *Rayons et ombres d'Allemagne*, la fascination de Gillet pour les fastes et mises en scène nazis était encore tempérée par les réserves que lui inspirait le fondement raciste, totalitaire et belliciste du régime. De fait, dans les quarante dernières pages d'un ouvrage qui en comptait 277, il dénonçait les mesures d'exclusion qui frappaient les Juifs allemands. En 1937, ces réserves semblent avoir disparu. Au reste, quand Gillet écrit : « Il a fait rire, il a fait le procès de l'art qu'il n'aime pas, ce qu'il appelle *l'art de décadence* » (c'est nous qui soulignons), il opère un glissement sémantique dont la première conséquence est de minimiser au maximum la dimension *biologique* de l'événement, évidemment exprimée dans l'adjectif « dégénéré ». La suite ne fait que confirmer un antisémitisme parfaitement assumé :

Ses vieux ennemis, les Juifs et les intellectuels en ont pris pour leur grade. En un mot, il a mis les rieurs de son côté : on a toujours la partie belle contre les petits cénacles, les chapelles, les précieuses ridicules. Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports de l'art et de la politique, de l'art et du sens commun, sur l'art et le peuple, etc. Ce sont des questions infinies. Vous me ferez grâce d'entamer ici une discussion esthétique.

Or, ces « questions infinies » sont en France d'une brûlante actualité. Si les œuvres exposées par les pavillons nazi et soviétique de l'Exposition Internationale suscitent de nombreuses réactions et débats contradictoires, la politique d'achat et de commandes d'œuvres d'art moderne menée par Georges Huisman, directeur général des beaux-arts, n'est pas moins attaquée par les défenseurs du clan académique. Certains évoquent même l'exposition « art dégénéré » de Munich pour alimenter leur propos réactionnaire et xénophobe, qui découvre dans l'art moderne l'influence pernicieuse de l'étranger. C'est dans ce contexte que René Guillon, conseiller municipal de Paris, déclarera en décembre 1937, à la suite de l'exposition des « Maîtres de l'art indépendant » :

Il y a dans le goût de certains artistes modernes (pour l'étalage d'écoeuvrantes obscénités) quelque chose de malsain, de morbide. Je voudrais vous indiquer enfin que cet art qu'on voudrait nous faire admirer comme « avancé » est d'ores et déjà un art dépassé et démodé. Ce qui est certain, c'est que l'Allemagne d'où il nous est venu, l'a rejeté, l'a littéralement vomé, en même temps que le marxisme, également inventé par elle, depuis l'avènement du régime nazi, et il y a eu cet été, à Munich, une exposition officielle destinée à en vouer « les horreurs » à la juste exécution du peuple allemand. (...) L'Ecole de Paris est pour une bonne moitié, un rendez-vous de mètèques (...) qui une fois chez nous, ont réussi en un

*tournemain, par la grâce de la trinité réclame, combine et galette, à décrocher la notoriété, la Légion d'Honneur et les commandes officielles.*¹⁷

Pour l'heure, dans *Beaux-Arts* du 13 août 1937, Waldemar George, qui, visiblement, a été irrité par le ton de Gillet et cite d'ailleurs son allusion au « temps de Hitler », s'insurge dans un article intitulé « L'art et le national-socialisme » :

Monsieur Gillet lui-même, bien qu'il ait entendu le discours d'Adolf Hitler et visité, je l'espère du moins, la « Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 » ne parle, dans son article de « Paris Soir », que du défilé civil et militaire qui suivit l'inauguration. Pourquoi ce silence ? Ce qui se passe aujourd'hui en Allemagne dans le domaine de l'art ne doit pas laisser indifférent le public parisien.

Publié en deux fois, en première et sixième pages du numéro du 13 août, et en page 2 du numéro du 20 août, le long article de Waldemar George, se distingue par un effort de mise en perspective de la conception hitlérienne de la culture, et d'explicitation du discours hitlérien. Ainsi, l'auteur s'attarde-il sur la notion aux contours souvent flous « d'art germanique », sur la dimension emblématique pour le régime du palais de Troost, qu'une coquille transforme en « Proost », et sur l'argumentaire du dictateur artiste dont il souligne le caractère faussement cultivé. Enfin, il commente la question essentielle de l'antisémitisme, en insistant sur ses aspects irrationnels. Ayant évoqué la conception nazie de l'art comme invariant, il reproche au dictateur de n'accorder de valeur qu'à la seule mimésis¹⁸. Revenant enfin sur les menaces de stérilisation lancées par le dictateur, Waldemar George met l'accent sur la « guerre d'épuration et de désinfection » dont l'art allemand le plus novateur est alors la cible et, simultanément, condamne à l'échec l'ambition affirmée par le régime de créer, sur commande, un grand art.

D'une manière générale, *Beaux-Arts* est l'une des rares revues spécialisées à consacrer autant de place aux événements de Munich. Ainsi, ni *Verve* – dont le premier numéro est publié en décembre 1937 – ni *Minotaure*, ni *Cahiers d'art*, qui comptent au nombre des plus prestigieuses et des plus pointues de l'époque, ne les évoquent dans leurs numéros respectifs. S'agissant de *Verve*, on ne sera pas étonné. Rendre compte de cette sorte d'actualité n'a en effet jamais fait partie des ambitions de ce très bel objet. Quant à *Minotaure*, l'absence de tout commentaire y est plus surprenante, même si, en 1936, la rédaction de la revue avait clairement affirmé sa volonté « d'absorber et dépasser » une actualité alors jugée

17 Cité par Patrick Weiser, « L'Exposition internationale, l'Etat et les beaux-arts », *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1992, p. 93.

18 Eric Michaud a montré depuis que la question était plus complexe. Voir à ce sujet Eric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

« toujours épisodique »¹⁹. Mais si, en 1937, l'exposition « Art dégénéré » ne donne lieu à aucun article ou commentaire, la question du destin de l'art moderne en Allemagne réapparaît en 1939, de façon indirecte, au moment où *Minotaure* dénonce les violentes attaques lancées quelque temps auparavant par Waldemar George dans *Beaux-Arts*²⁰, contre le Salon des Indépendants. Sans doute très perméable au climat ambiant, George, usant de termes qui deviendraient habituels sous Vichy, n'avait pas hésité à traiter Herbin d'incurable, ni à affirmer que la *Grossesse*, de Samson Flexor, peintre d'origine juive moldave, installé à Paris depuis 1926, était « une insulte à la maternité, une offense à la femme et à la mère française »²¹. Dès lors, comparé dans les pages de *Minotaure* à un « sous-Führer visitant l'exposition art dégénéré », Waldemar George y était soupçonné de nourrir le secret désir de vouloir « lacérer » les tableaux²². Sans que l'épisode soit cité, il s'agit évidemment-là d'une allusion à l'affaire du tableau d'Oskar Kokoschka, mis en pièces par des nazis de Vienne, et parvenu en l'état aux organisateurs de l'exposition *Art allemand du XX^e siècle* organisée à Londres par Herbert Read, en 1938. Comme nombre d'événements du même ordre, l'acte de vandalisme des nazis avait été relaté par Paul Westheim²³, dans la *Pariser Tageszeitung*, journal des émigrés politiques allemands en France²⁴. Au mois de novembre de la même année, le Kokoschka en lambeaux avait été exposé à la Maison de la Culture, rue d'Anjou, dans le cadre de la « Semaine culturelle allemande »²⁵. Quoi qu'il en soit, les animateurs de *Minotaure* n'ignoraient rien des attaques menées dans le Reich nazi contre l'art moderne et l'art d'avant-garde, et il faut penser que leur silence à propos de l'exposition « Art dégénéré » relevait alors d'une volonté délibérée. Les festivités de Munich possédaient un caractère si évidemment propagandiste, que, comme beaucoup d'autres acteurs du monde de l'art français, ils avaient sans doute jugé inopportun de servir de courroie de transmission aux nazis.

Reste enfin le cas des *Cahiers d'art*. On comprendra mieux leur silence si l'on rappelle qu'à la fin de l'année 1936²⁶, et au début de l'année 1937²⁷, Christian Zervos, répondant aux demandes pressantes de ses lecteurs, avait consacré de très longues pages à la situation de l'art dans l'Allemagne nazie. En 1936, dans « Réflexions sur la tentative d'Esthétique dirigée du III^e Reich », il signalait d'ailleurs la parution d'un petit livre, *L'art dans le III^e Reich : une tentative d'esthétique dirigée*, publié par Eugène

19 Numéro 9, du 15 octobre 1936.

20 Numéro du 17 mars 1939, p. 1-2.

21 *Ibid.*, p. 2

22 « Le Nationalisme dans l'art », *op. cit.*, p. 70.

23 Historien et critique d'art, éditeur notamment de la revue *Das Kunstblatt* (1917-1933). Exilé à Paris à la suite des événements de 1933, il rejoint Mexico en 1941.

24 « Die Vandalen. Der zerschnittene Kokoschka. Wird er in London ausgestellt ? », *op. cit.*, 6 juillet 1938, numéro 731, p. 4.

25 Voir à ce propos Paul Westheim, « Die Ausstellung des Freien Künstlerbundes in der Maison de la Culture », *ibid.*, 6/7 novembre 1938, numéro 835, p. 2.

26 Numéro 8-10, p. 209-212.

27 Numéro 1-3, p. 51 à 61.

Wernert²⁸, ex-pensionnaire de l'Institut français de Berlin, qu'il citait abondamment et qui lui avait inspiré le titre de son propre article. Wernert y insistait sur le fondement raciste et antisémite de la doctrine esthétique du III^e Reich. À l'exposé précis du système nazi, il avait adjoint un choix pertinent d'annexes, au nombre desquelles se trouvait une lettre-type, adressée aux écrivains ou artistes « non-aryens » sollicitant leur inscription à la Chambre Culturelle du Reich. Un passage en particulier de cette lettre de refus est d'une effroyable clarté :

Étant donné la hauteur de pensée que réclame l'activité intellectuelle créatrice de culture et en considération de l'existence et du développement à venir du peuple allemand, sont seules vraiment qualifiées pour exercer en Allemagne une pareille activité, les personnalités qui non seulement appartiennent au peuple allemand en tant que citoyens, mais encore se rattachent à lui par le lien profond de la race et du sang. Celui-là seul qui se sent lié à son peuple et obligé envers lui par la communauté raciale, est à même de tenter d'exercer une influence sur la vie intime de la nation, en faisant une œuvre qui puisse porter ses fruits et qui soit fortement bâtie sur ces principes, comme le réclame toute création intellectuelle et culturelle ; par votre qualité de non-aryen, vous n'êtes pas en état d'éprouver et de comprendre cette obligation. Je me vois donc contraint²⁹, (...)

Pourtant, plus que cette dimension « raciale » pourtant déterminante et à juste titre rapportée avec insistance par Wernert, ce qui retient l'attention de Christian Zervos, lequel ne cite pas cette lettre, mais détaille le fonctionnement contrôlé et strictement hiérarchisé de la Chambre Culturelle nazie, c'est ce qui s'oppose au principe de liberté individuelle, à la subjectivité de l'artiste, comme à la gratuité fondamentale de l'art :

Encore qu'il y aurait intérêt à connaître par le détail les motifs qui ont amené les chefs de ce parti à leur tentative de « Réforme », peut-être est-il plus important pour nous, préoccupés de l'avenir de la pensée plutôt que de politique, d'examiner les dangers dont une telle expérience menace la pensée.³⁰

Ainsi, ces articles de 1936 sont pour Christian Zervos l'occasion de réaffirmer la dimension essentiellement individuelle de l'art, le caractère inconditionné d'un objet situé, selon lui, « hors du logique » et des « moyens-termes »³¹. Dans son second et long article de 12 pages, publié début 1937, sous le même titre, Zervos ne dit fondamentalement rien de nouveau. On y retrouve les thèmes principaux de la sacralisation de l'art et de l'artiste, opposant l'individu exceptionnel, doué d'une « intelligence contemplative » et « proche des forces cosmiques », à des masses « pas assez éloignées des pensées

28 Eugène Wernert, *L'art dans le III^e Reich : une tentative d'esthétique dirigée*, Paris, P. Hartmann, 1936. Numéro 7 de la collection du Centre d'études de politique étrangère. Section d'information.

29 *Op. cit.*, p.130-131

30 Numéro 8-10, p. 209.

31 *Ibid.*, p. 210.

réduites à la seule valeur d'utilité ». Là où les masses sont plus ou moins condamnées à une « continuelle platitude », l'artiste lui apparaît au contraire comme un individu désireux « d'échapper au présent », s'engageant dans des dédales « où jamais ne s'aventure l'homme ignorant des possibilités incalculables du mystère »³². Plaidoyer pour un art spéculatif et expérimental, indifférent aux valeurs morales et mercantiles de la bourgeoisie, et indemne de la stérilité académique, l'article de Zervos est aussi pour l'auteur une occasion de s'interroger sur la capacité des masses à jamais atteindre le degré de perspicacité qu'exigent les œuvres d'art véritables. Bien qu'il s'adresse explicitement aux « dirigeants du national-socialisme »³³, le ton somme toute très mesuré qu'il adopte à cette occasion, suggère qu'il songe aussi aux efforts pédagogiques alors déployés par les associations et des instituteurs du Front Populaire, pour rendre l'art et la culture accessibles au plus grand nombre. Dans le débat qui oppose les « pédagogues » aux tenants de ce que Bourdieu désignera plus tard comme « idéologie du don », le parti pris par Zervos ne fait aucun doute :

*Tous les éléments d'une communauté, quel que soit leur degré d'éducation, confirment que les connaissances n'élèvent pas l'individu au sentiment profond de l'art. Il lui faut ce quelque chose qui rend conductible sa sensibilité, et ce fil de l'affinité qui le dirige, non vers une compréhension immédiate, mais dans le mystérieux dédale où l'attendent d'incalculables possibilités. Il s'agit donc de la qualité spécifique de l'individu beaucoup plus que de l'intention de lui former à tout prix une sensibilité, de lui créer un regard où l'essentiel de la création puisse se refléter.*³⁴

Zervos s'attarde aussi sur la question de la « race » et de son hypothétique impact sur la qualité de la création artistique. En appelant à Goethe, et à sa conception de l'universalité des vérités recélées par l'art et la pensée, il rejette l'idée, d'emblée démentie par les faits, d'un possible « art aryen ». Sa conception de l'invention véritable comme toujours simultanément « anticipatrice et rétroactive »³⁵, balaie avec brio toute idée de permanence, et réinscrit les relations de l'art moderne avec l'art « primitif » et ancien sur le terrain dialectique. Le bannissement par l'Allemagne nazie de l'art des « races tenues pour inférieures », celui « des sculpteurs de l'Afrique noire et de la Polynésie »³⁶, et de toutes les œuvres occidentales qu'il a pu inspirer, est ainsi irrémédiablement renvoyé à son absurdité. Brillant dans sa défense de l'art récent, Zervos ne dit en revanche rien du sort réservé en Allemagne aux artistes juifs – sort dont Wernert n'a pourtant rien caché – ni de l'usage qui y est fait de l'adjectif « juif ». Pas une seule fois, le terme n'apparaît sous sa plume. Sans doute l'auteur considère-t-il, en dépit des évidences, que cet aspect de la politique nazie est étranger à son propos.

32 Numéro 1-3, 1937, p. 52.

33 *Ibid.*, p. 60.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*, p. 57

36 *Ibid.*, p. 56

Après ces quelques seize pages consacrées à l'art dans l'Allemagne nazie, il y avait peu de chances que l'exposition de 1937, dont, encore une fois, la dimension de propagande n'échappait à personne, fasse l'objet de commentaires.

Le silence des revues clairement orientées vers la défense de l'art académique a une autre qualité. Ainsi, le numéro de juillet 1937 de *L'Art vivant* est consacré à la Suisse... Mais quand la *Revue Moderne illustrée des Arts et de la Vie* muette sur l'« art dégénéré » écrit à propos du pavillon allemand de l'exposition internationale de Paris, qu'il est « racé », et de la participation allemande qu'elle constitue un « symbole vigoureux de la discipline, du travail efficient, de la fierté nationale, de l'unité enfin autour d'un chef épris de progrès »³⁷, on peut, à bon droit, considérer qu'il s'agit d'un commentaire. Tout en prétendant se tenir à l'écart « de toute controverse idéologique stérile »³⁸, la revue, fascinée par la virilité brutale du pavillon nazi, trahit sans conteste son inclination. Au même moment, *Le Populaire*, organe central du Parti Socialiste, publie un encadré qui prend l'exact contre-pied de ces arguments :

Où Hitler parle... de l'Art !

On aura tout vu et tout entendu ? Voilà maintenant que le Führer se mêle de parler « art ». L'« Art n'est pas international » vient-il de déclarer à Munich. Et de s'en prendre aux « fausses idées juives et marxistes », à ces « barbouilleurs » et à ces « scribouillards », qui « pour masquer leur médiocrité » font de l'« art moderne ».

*En fait de manifestation de l'art hitlérien, nous avons, à Paris, la monumentale et froide bâtisse du pavillon allemand, véritable prison géante. Ça c'est du symbolisme !*³⁹

Dans *L'art et les artistes*, en mars 1938, à la rubrique « Les livres », on recommande l'ouvrage d'Eugène Wernert. Toutefois, le commentaire qui accompagne la référence bibliographique non seulement ne rend pas compte de sa qualité mais encore en minore l'intérêt réel : « assez décevant(e) pour notre individualisme artistique que cette conception d'art contrôlé ! »⁴⁰ écrit le rédacteur, témoignant d'une frilosité fort décevante elle aussi. Une fois de plus, la dimension *biologique* est totalement occultée.

La Revue de l'art, dirigée par André Dezarrois, fait à cet égard exception. Dans le numéro de septembre 1937⁴¹, le chapitre consacré à l'Allemagne, à la rubrique « La Vie artistique à l'étranger », se subdivise en deux sous-chapitres respectivement intitulés « Berlin » et « Munich ». Dans la partie consacrée à Berlin, W. Rakint évoque l'exposition *L'Art français contemporain*, inaugurée le 5 juin 1937 à l'Académie des beaux-arts de Prusse. La « première manifestation officielle en Allemagne de l'art

37 Numéro 21, du 15 novembre 1937, p. 16.

38 *Ibid.*

39 *Le Populaire*, 20 juillet 1937, p. 6.

40 Numéro 185, p. 216.

41 P. 196-199.

français » y est définie d’abord par sa dimension pour le moins consensuelle. L’auteur, ainsi, commente la sélection opérée par Robert Rey et l’Association française d’Action artistique sur un ton quelque peu sibyllin :

*Le médiocre, le banal sont exclus ; mais également tout ce qui pourrait paraître trop « hardi », trop « novateur » (...) Le côté problématique de l’art, le sentiment tragique y font défaut. Pourtant, excepté (sic) Picasso (dont l’absence fut très remarquée), les artistes juifs et les surréalistes, aucun artiste de renom n’y manque.*⁴²

Le sous-chapitre « Munich », non signé quant à lui, s’ouvre avec un commentaire sur l’exposition de « l’Art allemand », « occasion choisie pour exalter la politique artistique du III^e Reich et la condamnation des mouvements d’avant-garde ». Par conséquent, poursuit le rédacteur, elle est interdite aux « ~ individus néfastes », c’est-à-dire aux artistes représentatifs des tendances les plus modernes, “fabriqués artificiellement par la critique juive” (Nous citons !) »⁴³. Soucieux d’affirmer ses distances, le rédacteur prend la précaution de doubler les guillemets de la citation, d’un commentaire final, entre parenthèses. Sa volonté, manifeste, de se désolidariser d’un discours en effet ignoble, ne va cependant pas jusqu’à la claire réprobation.

De la même manière, de fortes réserves caractérisent le paragraphe rédigé, sous le même chapeau « Munich », à propos de l’exposition de « l’art dégénéré » d’emblée qualifiée de « pendant » de celle de « l’art allemand » :

(...) comprenant des œuvres des artistes exclus des Musées allemands et dont la plupart sont connus à Paris, où leurs œuvres figurent dans les collections privées ou publiques.

Elle est divisée en plusieurs sections intitulées : « Manifestation de l’âme raciale judaïque, l’Invasion du Bolchevisme dans l’Art, la femme allemande tournée en dérision, les paysans vus par les juifs, la folie érigée en méthode, la nature vue par des esprits malades », etc.

*Il s’agit des peintres venus après les impressionnistes ; fauvistes, cubistes, expressionnistes, futuristes, abstraits, etc.*⁴⁴

La confrontation, au sein de la même rubrique, de deux événements presque contemporains et *a priori* distincts – l’exposition de l’art français à Berlin, et les grandes manifestations de juillet à Munich⁴⁵

42 P. 196.

43 P. 199.

44 *Ibid.*

45 Ces centres artistiques sont par ailleurs clairement distingués l’un de l’autre dans l’Allemagne nazie. Voir en particulier sur ce point le catalogue de l’exposition *Nationalsozialismus und « Entartete Kunst »*. « *Die Kunststadt* » *München, op. cit.*

– est particulièrement intéressante. La sélection française, qui résulte du choix délibéré d'écarter⁴⁶ des artistes essentiels, mais considérés comme indésirables en Allemagne, est un témoignage éclatant de la prudence d'une politique hexagonale terrorisée par la perspective d'une nouvelle guerre, et prête à des compromis plus ou moins honorables. Moins programmatiques que les longs développements d'un Zervos, plus informatives, ces quelques lignes n'en donnent pas moins une idée assez claire des principaux enjeux et dimensions du grand spectacle nazi de Munich, avec ses deux expositions antinomiques et simultanées, destinées à remplir, aux plans national et international, des fonctions indifféremment esthétiques et politiques.

Dans les revues culturelles et littéraires, on repère la même variété de réactions. Ainsi, la *NRF* se contente de brefs commentaires, tel celui qui, en août 1937, annonce l'inauguration de la *Maison de l'Art allemand* par Hitler, et sa volonté d'en finir avec les *-ismes* : « Berlin : Hitler inaugurant la Maison de l'Art allemand annonce qu'il débarrassera la vie allemande de ces mots creux : cubisme, dadaïsme, futurisme, impressionnisme. »⁴⁷ À cette information, qui prend valeur de jugement tant elle est laconique, s'ajoute un court texte du philosophe Armand Marcel Petitjean, paru dans le numéro du 1^{er} novembre 1937, à la rubrique « L'Air du mois ». Resituant l'exposition de « l'art dégénéré » dans l'ensemble des manifestations réparties par thème dans les villes allemandes, l'auteur insiste sur leur importance dans la formation d'une communauté close sur elle-même, tournant, écrit-il, « comme fait dans un bol le café au lait chaud »⁴⁸. Dans *Europe*, où les auteurs ne procèdent que par allusion, on préfère parler de « l'autre Allemagne ». Le *Mercur de France* en revanche, accueille, dans les pages de sa livraison du 15 novembre 1938, un long article de Jacques Feschotte, homme de lettres et critique musical⁴⁹. Feschotte semble être l'un des rares à avoir vu de ses propres yeux l'une et l'autre expositions. En tout cas, il est un des rares à évoquer précisément leur contenu et leur scénographie. À propos de celle de « l'Art allemand », il déclare qu'elle lui a rappelé « un salon des Artistes français vers 1900, mais décapité des œuvres et des artistes essentiels »⁵⁰. Visitant ensuite celle de « l'art dégénéré », il a d'abord été frappé par l'odieuse mise en scène présidant à l'exhibition des œuvres :

⁴⁶ Le refus probable de certains artistes de participer à cette manifestation doit évidemment nuancer notre propos.

⁴⁷ Numéro 288, p. 365.

⁴⁸ Numéro 290, p. 868.

⁴⁹ « Art officiel et art « dégénéré » à Munich. Peut-il y avoir une esthétique de gouvernement ? » *op. cit.*, p. 94 à 110.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 99.

*Nous ne trouvons plus ni l'éclairage, ni l'espace dont bénéficie l'art officiel. Des salles étroites, tendues de toile à sac, sur laquelle ont été partout inscrits, en lettres énormes, de péremptoirs jugements : les toiles accrochées n'importe comment, avec des cadres de fortune, dans des « jours » défavorables. Le visiteur devra, d'autant plus, s'abstraire de contingences extérieures, pour ne s'attacher qu'aux œuvres elles-mêmes.*⁵¹

« Ne s'attacher qu'aux œuvres elles-mêmes », c'est exactement ce que va faire Feschotte. Son commentaire qui, bien qu'émaillé de remarques réaffirmant sans cesse le caractère atypique d'une exposition où les noms des auteurs sont surchargés « du mot *Jude* (juif) sabrant le papier »⁵², dévie vers une classique évaluation des œuvres accrochées, la banalise presque immédiatement. Ainsi, si l'art de Kokoschka, Corinth, Dix ou Gross (*sic*) lui semble devoir survivre à des « exclusives arbitraires et des proscriptions forcément éphémères, parce que résultant de considérations extérieures à l'art lui-même »⁵³, il avoue demeurer insensible à celui de Klee, Kandinsky, ou Schmidt-Rottluff, qualifié d'« exagérations » et d'« impuissances » de « soi-disant novateurs »⁵⁴. De ceux-là, estime-t-il, le temps fera justice, avec ou sans exposition d'« art dégénéré ». S'en tenant aux jugements de valeur, Feschotte semble perdre en cours de route le sens profond de l'exposition, et déçoit le lecteur qui avait espéré davantage de sa comparaison entre les deux manifestations. Mais de fait, au-delà de l'événement de Munich, c'est la question plus générale des conditions de possibilité d'une esthétique de gouvernement qui l'intéresse. Pertinente à son avis pour les arts « collectifs » : l'opéra, l'architecture, le film, cette dernière lui semble vouée à l'échec s'agissant « des arts d'inspiration individuelle ». D'ailleurs, si, comme il l'affirme, le régime hitlérien a obtenu d'intéressants résultats quant aux premiers, il lui faut au contraire reconnaître son échec relativement aux seconds. Tel est ainsi, pour Feschotte, le principal enseignement des deux expositions munichoises : faute d'avoir distingué les arts, Hitler a échoué à réaliser son ambition. À l'insuccès des exemples hitlérien et stalinien, lesquels « bien qu'apparemment aux antipodes, se rejoignent dans leurs méthodes inflexibles »⁵⁵, répond, selon lui, la réussite italienne. Certes, « le Duce n'est pas moins dictateur que le Führer », concède Feschotte. « Mais, poursuit-il, ne jugeons pas ici de politique et restons sur ce vaste terrain de l'art (*sic !*)⁵⁶ ». L'Italie, estime-t-il, a réussi, « parce qu'elle a fait le pari du soutien libéral aux formes artistiques les plus diverses, les plus audacieuses parfois..., en laissant au temps le soin de faire la sélection »⁵⁷. Contrairement à l'URSS et l'Allemagne nazie, l'Italie enfin n'a pas fondé son esthétique sur une mystique.

51 *Ibid.*, p. 100.

52 *Ibid.*, p. 101.

53 *Ibid.*, p. 104.

54 *Ibid.*, p. 103.

55 *Ibid.*, p. 107

56 *Ibid.*, p. 108.

57 *Id.*

*Tout ce qui n'est pas ciel libre pèse comme un couvercle sur la création artistique et l'amenuise, l'étiologie, lui enlève ses possibilités essentielles de rayonnement et de survie. Il ne peut y avoir, en art, d'inspiration, d'esthétique de gouvernement*⁵⁸.

Telle est *in fine*, la leçon qu'inspire à Feschotte l'exemple allemand. Peut-être songe-t-il aussi à la France du Front populaire, avec ses velléités d'interventions dans le champ artistique et culturel, sa conception du salut par la culture, et son encouragement à l'exercice de l'art mural, en tant que pratique éminemment moderne de la peinture dans les sociétés de masse éprises de progrès social.

Dans *Commune*, qui, jusque-là, était restée muette sur les événements de Munich, Georges Sadoul – animé surtout par son désir de rendre justice à l'URSS de Staline – remet en cause les jugements de valeur, comparaisons et appariements établis par Feschotte.⁵⁹

Multipliant de longues citations – souvent approximatives – de son adversaire, Sadoul développe un point de vue opposé, en puisant ses exemples dans le cinéma : si celui de l'Italie a été enterré avec l'avènement du *Duce*, c'est à l'inverse depuis qu'elle est soviétique que la Russie a produit ses plus grands cinéastes. Sadoul poursuit en évoquant les arts plastiques. Le moins que l'on puisse dire, c'est que ses arguments sont contestables :

*Si les théories de M. Feschotte s'avèrent inexactes dans le domaine du cinéma, elles ne le sont pas moins pour la littérature, la poésie, la musique, etc. : si l'on peut regretter qu'après vingt ans, l'U.R.S.S. n'ait pas encore donné dans le domaine plastique un Delacroix ou un Goya (sic !), il faut aussi constater qu'au cours de dix siècles, on n'avait pas vu naître en Russie un peintre véritablement génial (sic !).*⁶⁰

Fait intéressant, Sadoul qui, en définitive, consacre peu de place à l'exposition « art dégénéré », interprète le chiffre record du nombre de ses visiteurs⁶¹ comme la preuve d'un intérêt persistant des Allemands pour l'art diffamé⁶². Cette lecture est alors relativement répandue. On la retrouve par exemple à la rédaction de la *Pariser Tageszeitung*, ou encore dans *Cinq ans de dictature hitlérienne* – livret non paginé, illustré par Kiwitz, et publié en 1938 par le Comité Thaelmann⁶³ – où l'afflux des spectateurs est perçu comme un acte de résistance. On sait cependant, grâce à de nombreux témoins dignes de foi (Paul Ortwin Rave ou Marion Roth, par exemple), que cette explication consolante ne fut qu'en de rares cas, conforme à la réalité des faits.

58 *Ibid.*, p. 110.

59 *Commune*, avril 1938, p. 986 et suivantes ; rubrique « Revue des revues ».

60 *Ibid.*, p. 990.

61 Plus de deux millions entre 1937 et 1941.

62 *Op. cit.*, p. 986.

63 N. Marceau, *Cinq ans de dictature hitlérienne*, Paris, Editions du Comité Thaelmann, 1938. Non paginé. Avec des gravures d'H. Kiwitz. Hors-texte de R. Rolland.

À l'issue de ce travail, on constate donc que les milieux conservateurs manifestent une certaine adhésion aux jugements esthétiques nazis. Au mieux, ils se montrent indifférents au destin d'un art moderne que Vichy achèvera d'ostraciser. Dans les revues moins conservatrices, ou plus ou moins nettement marquées à gauche, on observe une relative absence de déclarations, que seule la volonté de ne pas relayer la propagande nazie peut expliquer. Il est vrai que tout est ici affaire d'interprétation. Ainsi, on peut lire dans le catalogue de l'exposition consacrée à André Breton, en 1991, par le Musée National d'Art Moderne à Paris⁶⁴, que la « Lettre ouverte au Président du Conseil », que Breton co-signe et fait publier dans *Beaux-Arts*, en août 1937, pour protester contre la sélection des organisateurs de l'*Exposition d'art international indépendant*, au musée du Jeu de Paume, est « exemplaire de sa réelle ouverture d'esprit », et témoigne aussi d'une attitude « dictée par sa volonté de s'opposer ouvertement à l'idéologie du réalisme-nationalisme et à la notion d' "art dégénéré" prônées par le pouvoir nazi »⁶⁵.

Sans doute Breton songe-t-il en effet à l'exemple allemand quand il s'émeut de l'absence d'artistes tels Victor Brauner, Joseph Sima, Kasimir Malevitch, Katarzina Kobro, Kurt Schwitters, ou encore Emil Nolde. Toutefois, la lettre publiée dans *Beaux-Arts* ne dit pas un mot, ni de l'Allemagne nazie, ni de l'exposition « *Art dégénéré* ». Les griefs concernent au premier chef le choix des artistes et la représentation respective des personnalités retenues dans une exposition qui, selon les signataires, échoue en outre à expliquer de façon pertinentes les origines de l'art indépendant :

*Le but des organisateurs était également de faire de cette Exposition une manifestation didactique. Nous considérons que par les moyens et la présentation adoptés, ce but ne peut être atteint et le résultat présente de graves dangers quant à l'éducation du public et ses rapports avec les artistes.*⁶⁶

Si l'on peut, à la rigueur, admettre qu'André Breton et ses co-signataires s'opposent avec cette lettre aux agissements nazis, c'est, à notre sens, plus *implicitement* qu'« ouvertement »... L'interprétation que, peut-être, l'auteur, Jean-Michel Goutier, avance à l'appui d'autres faits et déclarations qu'il ne révèle pas dans le catalogue, nous semble à certains égards exemplaire. Elle témoigne en effet d'une tendance, maintes fois constatée, à inclure le projet nazi dans des débats plus larges, touchant aux rapports de l'art avec l'Etat, de l'individu artiste avec ce que l'on désigne comme le « collectif », les « masses » ou le « peuple ». Ainsi que nous l'avons vu, les questions que soulèvent dans le monde artistique français les exemples allemand, italien, ou encore soviétique contemporains, les débats contradictoires qu'y suscite la politique du Front Populaire, tendent, dans bien des cas, à occulter la spécificité nazie. La difficulté, elle

64 André Breton. *La beauté convulsive*. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991.

65 Jean-Michel Goutier, « D'un rêve à l'autre », catalogue de l'exposition *André Breton. La beauté convulsive*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1991, p. 236.

66 « Une lettre ouverte au Président du Conseil », *Beaux-Arts*, n° 242 du 20 août 1937, p. 1 et 4.

aussi patente dans de nombreux commentaires, à prendre en compte les multiples dimensions de l'exposition « *Art dégénéré* » – sa dimension *biologique* en particulier –, et à la resituer dans l'ensemble plus vaste de la politique nazie, pourrait quant à elle relever du même processus. On est néanmoins frappé de voir à quel point la réflexion touchant aux rapports de l'art et de la politique reste dans bien des cas tout à fait lacunaire, et la complexité de ces relations largement sous-évaluée. Ainsi, paradoxalement, la conviction que le champ artistique se définit d'abord par son autonomie, rend bien souvent les commentateurs sourds et aveugles à l'ampleur de son instrumentalisation par le régime hitlérien. Il est vrai que, semblables en cela à beaucoup d'Européens de l'époque, un certain nombre de ceux dont nous rapportons ici les propos semblent ignorer le sort réservé aux Juifs en Allemagne, comme s'il s'agissait d'une question intérieure allemande, étrangère en tout cas à leurs préoccupations. Toutefois, le déficit d'analyse, manifeste dans la majorité des commentaires, confirme, qu'en dépit des apparences, les acteurs du monde artistique français de l'entre-deux-guerres sont, dans leur grande majorité, très éloignés d'un engagement vraiment politique, dont l'exigence d'une absolue liberté de l'art ne saurait tenir lieu.

Quant à nous, ne pouvons-nous enfin considérer l'hypothèse selon laquelle le premier sentiment d'une rareté relative des commentaires, sans rapport avec l'importance d'un événement effectivement déterminant pour les artistes restés en Allemagne, résulterait d'une illusion rétrospective ? La génération d'historiens de l'art allemands qui, dans les années 1970, reprit toute la période nazie à nouveaux frais, s'interrogea sur la signification accordée à l'exposition « *Art dégénéré* » dans l'historiographie de l'histoire de l'art allemande. L'un d'eux, Berthold Hinz⁶⁷, suggéra qu'absolutisée et autonomisée dans le discours des spécialistes, elle avait permis de tracer une ligne nette entre l'art « véritable » et l'art de la dictature. Dès lors il devenait possible, en Allemagne, de se dispenser d'une analyse de la politique culturelle nazie, et de ses effets dans le champ culturel allemand. Cet aspect mérite aussi d'être pris en compte.

67 Voir par exemple sur ce point Berthold Hinz, « Disparität und Diffusion – Kriterien einer « Ästhetik » des NS », *NS Kunst : 50 Jahre danach. Neue Beiträge*, Marbourg, Jonas Verlag, 1989, p. 116.