

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

50 | Printemps/été 2018
CRITIQUE D'ART 50

Guerre, art et idéologie : l'art aide-t-il à comprendre les passions guerrières ?

Jérôme Bazin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/29315>

DOI : 10.4000/critiquedart.29315

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 25 mai 2018

Pagination : 42-52

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2019.

EN

Guerre, art et idéologie : l'art aide-t-il à comprendre les passions guerrières ?

Jérôme Bazin

RÉFÉRENCE

Histories in Conflict: The Haus der Kunst and the Ideological Uses of Art, 1937-1955, Munich : Sieveking, 2017. Sous la dir. de Sabine Brants, Ulrich Wilmes

Inventur: Art in Germany, 1943-55, Cambridge : Harvard Art Museums, 2018. Sous la dir. de Lynette Roth, Ilka Voermann

War and Art: A Visual History of Modern Conflict, Londres : Reaktion Books, 2017. Sous la dir. de Joanna Bourke

- 1 Dans l'ensemble des images de guerre qui sont actuellement mises à jour et analysées, l'une d'entre elles peut servir de point de départ à la réflexion, tant elle concentre les questionnements anciens et nouveaux. Il s'agit de *Die Heimkehr* [le retour] du peintre allemand Hans-Adolf Bühler en 1940. Au lieu de la peinture, c'est d'ailleurs sa reproduction en carte postale qui illustre l'ouvrage *Histories in Conflict: the Haus der Kunst and the Ideological Uses of Art, 1937-1955* (p. 209), à l'occasion d'un intéressant passage sur les cartes postales vendues lors des expositions nazies (p. 181). On y apprend que les portraits d'Adolf Hitler n'ont plus été reproduits en cartes postales à partir de 1940, car celles-ci ne trouvaient pas d'acheteurs, preuve que l'engagement idéologique, s'il a existé, n'est que marginalement passé par le culte du chef.
- 2 *Die Heimkehr* représente un soldat de la Wehrmacht la tête posée sur les genoux d'une femme. L'image ne dit rien de l'horreur de la guerre, elle laisse percevoir au mieux la fatigue des soldats. En comparaison d'autres images nazies de corps valeureux et de sacrifices héroïques, cette image-ci propose un corps masculin curieusement serpentin et sinueux, presque dépourvu dans son anatomie d'ossature, dénué de volonté guerrière. Cela est surprenant dans ce contexte, car pour le fascisme, la guerre n'est pas une simple

éventualité, elle est essentielle et première, fondatrice et créatrice. C'est par la guerre que l'entreprise de purification sociale et raciale avancera.

- 3 Cependant, le personnage le plus intrigant demeure certainement la femme dans sa robe blanche vestale. Ses mains sont ouvertes, dans un geste qui rappelle celui de la Vierge de l'Annonciation, riche iconographie de l'acceptation et du refus, de l'acceptation contrainte ou malheureuse. Autant de points qui résonnent étrangement en cette année 1940, au sein d'une Allemagne qui triomphe sur l'Europe et qui s'engage dans un long conflit.
- 4 La publication d'une image telle que *Die Heimkehr* fait partie d'un vaste mouvement depuis une vingtaine d'années pour rouvrir la question de l'art et de la guerre. Des sujets qui ont été et sont autant étudiés que les guerres des XIXe et XXe siècles continuent de livrer des sources mal connues – en témoignent, entre autres, les trois livres repérés dans l'actualité récente. Tous trois appartiennent à des catégories bien différentes. *Inventur* est le catalogue d'une exposition au Harvard Art Museum consacrée aux artistes allemands au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Son principal but est de faire connaître les œuvres allemandes de ce musée et de montrer que les artistes allemands, dès la fin de la guerre, ont offert à leur époque ce que Goethe avait nommé *antwortendes Gegenbild*, une contre-image qui dialogue.
- 5 Le livre collectif *Histories in Conflict* est consacré à un seul lieu : la Maison de l'Art à Munich, ouverte en grande pompe en 1937 comme principal lieu d'exposition de l'art nazi. Celle-ci n'a pas été endommagée par les bombardements et a été réutilisée sans solution de continuité après la guerre dans l'Allemagne de l'Ouest en reconstruction. L'origine nazie du bâtiment est à la fois évidente par son architecture, mais elle a été constamment occultée par ce réemploi immédiat. *Histories in Conflict* contribue à faire connaître les analyses sur ce lieu d'exposition et rejoint la très utile mise en ligne des archives de la période nazie sur le sujet: <http://www.gdk-research.de>.
- 6 *War and Art*, pour sa part, recueille une vingtaine de contributions offrant des éclairages sur certaines articulations entre art et guerre du XIXe au XXIe siècle. L'ouvrage accorde une grande place à l'expérience anglo-saxonne de la guerre (les guerres du Vietnam, d'Afghanistan et d'Irak y sont au centre), même s'il y a des incursions vers le Japon, l'Allemagne, la France, la Russie, la Palestine ou le Liban. Il adopte l'approche d'une histoire visuelle qui embrasse un large spectre, puisqu'il considère aussi bien des œuvres d'art canoniques que des dessins d'enfant, des jeux vidéo ou des peintures murales dans des fortifications abandonnées. Cette approche, si elle est large dans le nombre de supports qu'elle considère, reste néanmoins dans les limites de l'illustration de guerre et ne s'aventure pas à considérer les liens possibles entre les guerres et les images qui ne les figureraient pas.
- 7 Ces trois ouvrages, abondamment illustrés, font inmanquablement connaître à tout lecteur des images peu connues. Ainsi, dans *Inventur*, découvre-t-on par exemple certaines œuvres intrigantes de Juro Kubicek, artiste de Berlin dont le père était hongrois et la mère tchécoslovaque, qui a travaillé au service de la propagande sur le front de l'Est, mais qui fait des œuvres sardoniques à la fin du Troisième Reich. *Histories in Conflict* dévoile des éléments originaux sur l'organisation commerciale et publicitaire de la Maison de l'Art, mais aussi sur la construction du bâtiment. On y découvre par exemple les conditions concrètes du mélange entre éclairages naturel et électrique, qui participe à la production d'un espace homogène et éthéré, lieu de l'harmonie qu'espéraient atteindre les expositions nazies (p. 238 et p. 248).

- 8 Certaines questions sont récurrentes dans les publications de ces dernières années consacrées à l'art et la guerre. Comment les images préparent-elles les esprits en vilipendant l'adversaire ? Comment attisent-elles les haines ? Comment l'art offre-t-il après les conflits des supports de réconciliation ? Comment travaille-t-il la mémoire des affrontements ? La fonction la plus connue et la plus développée dans les livres est celle de l'art comme témoignage des désastres de la guerre. Pour la période considérée, ouverte par Francisco de Goya, l'une des principales missions que reçoit l'art est en effet de mettre le spectateur devant la réalité des conflits. D'où le lot de ruines, de corps malmenés et déchiquetés, les diverses expressions de la peur et du désarroi, qui produisent par contraste des œuvres froides et distancées¹ ou des interrogations sur les efforts pour rendre ces désastres invisibles (avec les récentes images de drone par exemple). L'image commune aux trois livres ici débattus est sans surprise *Guernica* – qui est exposé dans la Maison de l'Art à Munich en 1955 ou reprise lors des mobilisations artistiques aux Etats-Unis contre la guerre en Afghanistan, puis en Irak. Le discours historien sur l'art et la guerre, quand il est bâti autour de la mise en forme de la souffrance, semble parfaitement rôdé.
- 9 Mais d'autres questions effleurent ici et là. Elles ont attisé notre curiosité, notamment à la lecture de cette phrase de Joanna Bourke dans l'introduction de *War and Art* : « la représentation d'une souffrance universelle liée à la guerre perpétue le cliché éculé que "la guerre, c'est l'enfer", dénué de contenu politique ou idéologique » (p. 33). La phrase est intéressante. Elle invite d'une part à ne pas postuler une souffrance unique, achronique, identique pour tous. Pour prendre deux cas centraux dans ces livres – américain et allemand –, on pourrait sans doute développer la particularité des Etats-Unis constamment engagés dans des guerres tout au long du XXe siècle, sans cependant connaître des conflits armés sur leur propre territoire. On pourrait également analyser le cas de l'Allemagne à la même période : pour les populations civiles allemandes, le poids de la Seconde Guerre mondiale est ressenti beaucoup plus tardivement que dans le reste de l'Europe occupée et mise à sac précisément au profit de l'Allemagne. Etre plus ou moins proche de la guerre, ressentir différemment le temps de la guerre sont autant de points effectivement essentiels dans l'approche de ces images.
- 10 Cette citation de Joanna Bourke invite aussi et surtout à poser la question de la dimension politique et idéologique des guerres. Cette question traverse de façon sourde les publications et est présente en arrière-plan sans être abordée de front, preuve de la difficulté que nous avons à élaborer ce point. Le cas de *Histories in Conflict* est à cet égard éloquent : le sous-titre parle des « ideological uses of art » de 1937 à 1955, sans que l'on sache, à la lecture, si les usages idéologiques sont propres à la période nazie ou s'ils ont lieu aussi à la période ultérieure – ni surtout ce que signifie un usage idéologique de l'art par rapport à d'autres usages.
- 11 Le maniement de la catégorie « idéologie » est devenu difficile pour nous (« nous » qui écrivons dans un contexte libéral du début du XXIe siècle). Les régimes occidentaux aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale se sont construits dans le déni de l'idéologie : contrairement aux régimes fascistes passés et aux régimes communistes contemporains, les régimes libéraux se présentaient comme délivrés de ce qui serait une forme particulière de pensée politique et comme capables d'accueillir une diversité d'opinions (et d'arts). L'idéologie est depuis lors devenue synonyme d'aveuglement, de manque de discernement et d'incapacité à laisser une place aux autres idées. *Histories in Conflict* et *Inventur*, en accordant une large place à l'après-guerre, donnent à voir des œuvres qui

sont créées à la période d'élaboration de ce que l'historienne d'art Jutta Held a justement appelé l'« abstinence idéologique » lorsqu'elle évoque le milieu académique ouest-allemand².

- 12 De nouvelles perspectives de recherches s'ouvrent alors, posant deux séries de questions. D'une part, dans quelle mesure les populations civiles et militaires font-elles la guerre par idéologie, poussées par des motivations politiques ? Les historiens sont partagés sur cette question et avancent d'autres pistes pour expliquer l'engagement dans la guerre (le sentiment de devoir se défendre, la loyauté envers un groupe de pairs, le dépassement de seuils et l'accoutumance à la violence, etc.). Ces éléments ne sont nullement exclusifs de motivations politiques. Y a-t-il à cet égard une inflexion au XXe siècle, quelque chose comme une lassitude envers l'idéologie ? La somme des souffrances use-t-elle le ressort idéologique ? D'autre part, l'art nous permet-il de comprendre cette dimension politique ? Le visuel est-il un bon terrain pour avancer dans la compréhension du rapport politique des populations à la guerre et de ses éventuelles évolutions et inflexions ?
- 13 *Guernica* pourrait d'ailleurs être à nouveau au centre des préoccupations, non plus comme image exemplaire de l'expression des souffrances, mais comme œuvre qui certes, dans son contexte premier, prend clairement position (contre les franquistes et pour les républicains), mais qui, dans sa réalité visuelle, fait preuve d'indécision idéologique, on le sait depuis longtemps. En bref, l'art semble adapté pour faire comprendre les maux de la guerre. Ce n'est plus à démontrer. Peut-il nous aider à en comprendre les ressorts politiques ? La question reste à creuser.

NOTES

1. Voir par exemple les photographies de David Cotterell dans un hôpital militaire en Afghanistan commentées dans *War and Art*.
2. Held, Jutta. « Die Aktualität des Bitterfelder Weges », *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, Munich : Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 210-218. Sous la dir. d'Annette Tietenberg

AUTEUR

JÉRÔME BAZIN

Jérôme Bazin est enseignant-chercheur à l'université de Paris-Est Créteil. Il travaille à une histoire visuelle et architecturale des classes populaires en Europe de l'Est et de l'Ouest. Il a publié *Réalisme et égalité : une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande, 1949-1990* (Dijon : Les Presses du réel, 2015) et a coordonné avec Pascal Dubourg Glatigny et Piotr

Piotrowski *Art Beyond Borders: Artistic Exchanges in Communist Europe, 1945-1989* (Budapest : Central European University Press, 2016).