

## Apprendre par le regard, la contribution des Progressistes à la pédagogie par l'image

*Learning by Looking: The Contribution of Progressives to an Image-Based Pedagogy*

**Anastasia Simoniello**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/histoirepolitique/11974>

ISSN : 1954-3670

### Éditeur

Centre d'histoire de Sciences Po

### Référence électronique

Anastasia Simoniello, « Apprendre par le regard, la contribution des Progressistes à la pédagogie par l'image », *Histoire Politique* [En ligne], 33 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 21 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/histoirepolitique/11974>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 juillet 2023.

Tous droits réservés

---

# Apprendre par le regard, la contribution des Progressistes à la pédagogie par l'image

*Learning by Looking: The Contribution of Progressives to an Image-Based Pedagogy*

Anastasia Simoniello

---

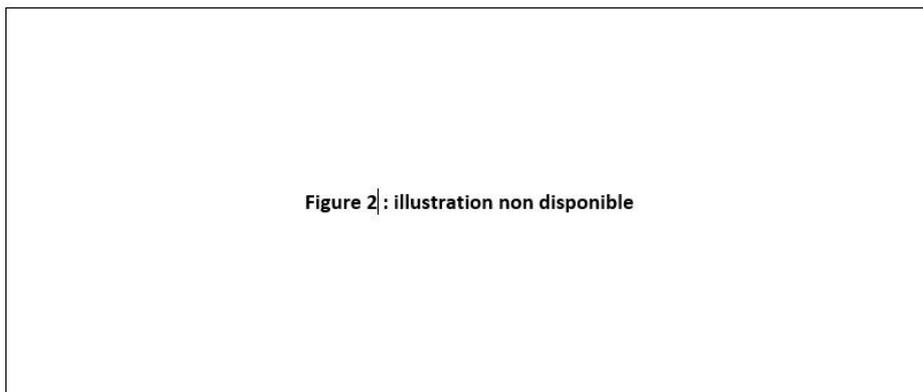
## NOTE DE L'ÉDITEUR

*Cet article contient des illustrations pour lesquelles nous n'avons pas pu disposer des autorisations explicites nécessaires pour les publier. Elles ont été retirées et remplacées par un encart indiquant que l'image n'est pas disponible. Les références précises à ces images restent cependant visibles et l'accès libre au texte de l'article demeure.*

- 1 En décembre 1921, l'artiste allemand Franz Seiwert<sup>1</sup> publie une série de dessins à la plume dans la revue anarchiste *Der Ziegelbrenner*. Intitulée *Sieben Antlitze der Zeit (Sept visages de l'époque)*. Elle présente une typologie de figures incarnant le pouvoir dominant, parmi lesquelles compte le maître d'école (ill. 1). Dans l'œuvre graphique qui lui est dédiée, celui-ci prend place aux côtés d'un journaliste. Ce dernier est représenté en train d'écrire à son bureau tandis que l'enseignant domine de toute sa hauteur une classe d'élèves assis à leur pupitre. Ces deux personnages ont en commun d'incarner une profession ayant le pouvoir d'influencer, voire de façonner, les esprits. Or, Seiwert les montre saisissant discrètement le pot-de-vin que leur distribue le bourgeois. Ainsi soudoyés, l'un accepte de colporter les mensonges de la classe dirigeante et l'autre consent à transmettre aux jeunes générations ses conceptions, ses aspirations et ses préjugés, pour mieux les y soumettre.

III. 1 : Franz Seiwert, *Sieben Antlitze der Zeit*, 1921

Sources : publié dans *Der Ziegelbrenner*, décembre 1921

III. 2 : Augustin Tschinkel, *Schema der zeitgenössischen Pädagogik*, c. 1928

- 2 Cette idée d'une école acquise aux puissants est reprise par un compagnon de lutte de Seiwert : l'artiste tchèque Augustin Tschinkel. Dans *Schema der zeitgenössischen Pädagogik* (*Schéma de la pédagogie contemporaine*) (ill. 2), il dessine un bourgeois versant dans la tête d'un enseignant un flot de pensées. Ce dernier se charge ensuite de les propager dans les esprits des élèves dotés, tout comme lui, d'un entonnoir. Si le dessin de Tschinkel peut laisser sous-entendre que le professeur est lui-même une victime de la manipulation des puissants, Seiwert partage, pour sa part, l'analyse implacable de Rosa Luxemburg qui « met [les professeurs] au même niveau que la police politique en tant que garde protectrice de la bourgeoisie<sup>2</sup> ». Seiwert ajoute donc des barreaux aux fenêtres de l'école, transformant celle-ci en prison. Une prison de la pensée érigée dans

le seul but de contaminer les jeunes esprits en leur transmettant les idéaux et les valeurs de l'Empire prussien, dont l'aigle emblématique tient désormais entre ses serres une bourse et une croix qui influencent la direction donnée à la baguette du maître. Lorsqu'en 1921 Seiwert dévoile le visage de cette *Peste libre* (*Die freie Peste*), il vient d'engager un combat contre son expansion.

- 3 Seiwert est alors l'élément moteur d'un groupe qui se fera connaître sous le nom de Progressistes (*Die Progressiven*)<sup>3</sup>. Fondé après 1918, ce groupe réunit des artistes et des intellectuels issus de pays et d'horizons différents autour d'idéaux égalitaires et fraternels universalistes, aux tonalités anarcho-communistes. Ceux-ci les conduisent à transcender leurs différences pour œuvrer conjointement – depuis Cologne et Berlin, puis Paris, Vienne ou encore Amsterdam – à la création d'un art engagé, conçu comme l'outil de concrétisation de leur utopie d'une société sans classe et sans race. Si les noms des principaux membres sont loin d'être étrangers aux historiens de l'art, ce groupe reste méconnu n'ayant fait l'objet que de rares études<sup>4</sup>. Durant l'entre-deux-guerres, la voix des Progressistes résonne pourtant au sein des milieux artistiques avant-gardistes et dans les cercles politiques de gauche ou d'extrême gauche dont ils fréquentent les réunions, tout en essayant de préserver leur indépendance. Ils participent ainsi aux débats portant sur la révolution du monde et de sa culture ou sur le rôle de l'intellectuel dans la construction d'une société communiste. Les dessins précédemment évoqués révèlent des prises de position qui s'étendent jusqu'au champ de l'éducation du peuple. La raison pour laquelle les Progressistes prennent position sur ces questions est à chercher dans l'avortement incessant des soulèvements révolutionnaires en Allemagne entre 1918 et 1923. Depuis Mikhaïl Bakounine et Karl Marx, les échecs successifs des tentatives de renversement du capitalisme bourgeois ont été imputés au manque d'expérience du prolétariat et, en premier lieu, à ses connaissances défailtantes. C'est sur cette ligne de pensée que s'inscrit l'analyse faite par les Progressistes de l'écrasement ou de l'essoufflement systématique des révoltes contemporaines, comme la « *Märzaktion* » (« l'Action de Mars »)<sup>5</sup> survenue quelques mois avant que Seiwert ne signe la *Peste libre*. S'étant mis au service du peuple exploité et de la Révolution, ces artistes investissent donc naturellement cette question de l'éducation. Ils ne sont pas les seuls, comme nous le rappellent les articles de ce dossier. Mais les productions théoriques et plastiques des Progressistes offrent l'occasion d'étudier une ligne artistico-pédagogique originale, souvent éloignée des politiques mises en place par leur propre camp pour contrer les fléaux d'une école soumise aux puissants. Avant d'entreprendre cette étude, il nous faut préciser que ce groupe est constitué de fortes personnalités indépendantes qui n'ont pas toutes développé une production théorique. En menant une analyse comparative des œuvres, des articles et des documents d'archives, il a été possible de définir leur ligne globale de pensée, tout en laissant une voix d'expression aux individualités. L'une domine, cependant : celle de Franz Seiwert, lien entre les Progressistes et principal théoricien au sein de leur revue *a bis z* (1929-1933).

## L'artiste Progressiste, un passeur du savoir

- 4 Les Progressistes ont été les premières victimes de la « machinerie scolaire » qui transforme « la matière première humaine [...] en un produit semi-fini normé » afin qu'il « s'insère dans le système du rouleau-compresseur de la société capitaliste<sup>6</sup> », pour

reprendre les mots du pédagogue Paul Oestreich<sup>7</sup> reproduits dans *a bis z*. Ainsi, bien que le nom d'Otto Freundlich soit aujourd'hui associé à ses métaphores abstraites de la communauté humaine fraternelle, il a été de ceux qui se sont déclarés prêts à verser leur sang pour défendre leur patrie contre l'ennemi français. Mais la réalité de la Première Guerre mondiale a forcé leur esprit à se tourner vers de nouvelles sources du savoir, auxquelles l'école publique ne leur a jamais donné accès, comme les textes de Pierre Kropotkine, de Rosa Luxemburg ou d'Élisée Reclus, ainsi que les comptes rendus d'expériences scientifiques prouvant « que l'homme est issu de la même source de laquelle viennent tous les êtres vivants<sup>8</sup> ». Celles-ci leur ont révélé l'existence d'un lien unissant toute chose et ont fait naître en eux la volonté d'appliquer sur terre, par la voie de l'anarcho-communisme, les lois d'unité et d'harmonie qui régissent l'univers, en substituant la fraternité à l'exploitation, l'égalité à la domination et l'entraide à la possession. C'est donc leur propre expérience qui les a conduits à affirmer que « la connaissance du monde pousse à la transformation du monde<sup>9</sup> ». Portés par leur vision idéale, bien qu'encore floue, de la future communauté communiste où « les enseignants de l'humanité » sauront élever « leurs voix vers leurs frères, leurs camarades » pour chercher « de concert avec eux la vérité<sup>10</sup> », les Progressistes veulent redonner ce qu'ils ont conquis afin d'activer au sein du peuple le processus d'éveil nécessaire à sa concrétisation.

- 5 En 1923, Franz Seiwert enjoint les gardiens du savoir à devenir des passeurs du savoir<sup>11</sup>. Il rappelle que le capitalisme tire sa force de sa capacité à diviser pour régner jusque dans la sphère de la pensée où sont séparés « ceux qui savent » de « ceux qui ne savent pas ». En poursuivant son évolution sur cette voie, il prédit que l'humanité ne sera plus composée que de trois espèces. La première se limitera à ses mains tandis que la deuxième développera une tête enflée de pensées. Toutes deux, fondamentalement opposées, ne se rejoindront que pour servir la troisième espèce qui imposera son vouloir aux deux autres, dont elle récoltera les fruits de leur labeur. L'intellectuel révolutionnaire peut cependant mettre un terme à cette décadence en acceptant de disparaître. Franz Pfemfert s'oppose vivement à cet appel dans les colonnes de *Die Aktion*<sup>12</sup>. Pourtant Seiwert pense, à l'instar de Pfemfert, que la force subversive de l'intellectuel révolutionnaire est primordiale pour l'éveil du prolétariat et pour la destruction du système capitaliste. Si Seiwert lui demande de renoncer à lui-même, c'est qu'il lui demande de renoncer à son statut de gardien de la pensée. Cet acte oblatif ne permettrait pas seulement à tout être de posséder le savoir universel. En mettant un terme à la division séparant ceux qui savent de ceux qui ne savent pas, il contribuerait à l'unité de l'humanité.
- 6 La question qui se pose alors est de savoir comment ces « travailleurs intellectuels<sup>13</sup> » conçoivent de réaliser leur devoir. Leur but affirmé n'est pas d'ériger une nouvelle prison de la pensée sur laquelle flotteraient les drapeaux rouge et noir, l'endoctrinement autoritaire n'étant pas une solution envisagée par les Progressistes. Tout d'abord, parce qu'il est perçu comme inutile, si l'on en croit Seiwert :
 

« Je ne veux convertir personne, car si vous pensez alors vous saurez la vérité et vous saurez ce qui est à faire<sup>14</sup>. »
- 7 Cette volonté de neutralité, voire d'objectivité – qui les conduit à limiter l'usage du terme « éducation », désormais vicié –, n'est pas sans rappeler celle que manifeste Kropotkine dans son ouvrage *La morale anarchiste*, où il affirme ne pas vouloir « imposer » une pensée mais tout simplement « exposer » ce qui est<sup>15</sup>. Elle révèle la

croyance profonde des Progressistes en la justesse de leur cause qui ne peut que s'imposer d'elle-même. Elle témoigne également d'une autre conviction antiautoritaire : agir de manière contrainte conduit à l'échec. Des textes de Freundlich à ceux de Seiwert, nous retrouvons cette idée qui voudrait que l'action, lorsqu'elle est dictée par un endoctrinement aveugle ou par des sentiments subis, serait par essence aléatoire et fluctuante, se brisant à la moindre promesse électoraliste ou au plus petit changement d'humeur. À l'inverse, « l'action *consciente*<sup>16</sup> » ne serait pas soumise à ces brusques revirements, étant la conséquence d'une connaissance muée en une conviction solidement ancrée en ceux qui ont réfléchi aux causes extérieures qu'ils subissent et aux moyens de s'en libérer. Les Progressistes souhaitent donc éradiquer ce qui entrave la « pensée libre » du prolétariat et l'encourager au « vouloir de la conscience<sup>17</sup> ». Ne concevant pas de réunir autour d'eux un public passif auquel prodiguer un enseignement acroamatique, les Progressistes exhortent le peuple à « réfléchir » et à « voir de façon consciente<sup>18</sup> » leurs productions. Celles-ci sont parfois exposées dans des lieux publics comme à la taverne Deneke à Cologne ou distribuées à la sortie des usines et placardées sur les murs des rues<sup>19</sup>, mais elles sont surtout diffusées dans des revues artistiques, des journaux à grand tirage et leur périodique qu'ils proposent aux classes populaires lors de leur célèbre *Lumpenball*<sup>20</sup>. En cherchant à favoriser ainsi un processus de connaissance et de réflexion qui se veut actif, les Progressistes pensent pouvoir apprendre à l'homme à s'affirmer pour exister.

## L'image révolutionnée et révolutionnaire, source de la pensée libre

- 8 Cette double quête de diffusion du savoir et de création d'une pensée libre est entreprise au moyen de l'image<sup>21</sup>. Celle-ci est employée pour livrer trois types de connaissance. Le premier vise à *exposer ce qui est*. Les artistes figuratifs du groupe cherchent, en effet, à montrer ce qu'ils considèrent comme le vrai visage de la société capitaliste, loin des reflets mensongers que celle-ci renvoie pour manipuler et asservir ses victimes. Ce but est commun, notamment, à George Grosz. Mais contrairement à lui, les Progressistes ne conçoivent pas la caricature physiologique ou la représentation misérabiliste comme un outil didactique. S'ils reconnaissent à ce moyen d'agitation émotionnelle une certaine utilité, ils lui préfèrent le plus souvent la raison, estimant que la « zone floue des émotions<sup>22</sup> » ne peut engendrer une analyse objectiviste de la condition humaine, pourtant nécessaire à l'éveil d'une volonté de changement rationnelle, la seule qui puisse être durable et efficace selon eux. Évoquons ainsi les dessins *Wo die Dividenden herkommen, wo sie hinkommen* (*D'où les dividendes viennent, où ils vont*) de 1921, où Grosz représente des mineurs se tuant à la tâche afin d'engraisser les représentants des hautes classes sociales indifférents à leur souffrance. Ils ne sont pas sans rappeler la gravure du Progressiste Gerd Arntz<sup>23</sup> : *Oben und Unten* (*Haut et bas*) de 1931. Ce dernier emploie lui aussi une méthode dialectique consistant à créer un microcosme du monde contemporain au sein duquel le spectateur peut comparer la condition des puissants à celle du peuple, pour en tirer ses propres conclusions. Cependant, en évitant de « monstrifier » le capitalisme ou de « misérabiliser » le prolétariat, la force de cette œuvre est de présenter une réalité qui se veut irréfutable, prenant les atours d'une constatation froide et distanciée des faits. Est-il possible, pour autant, de parler d'objectivité ? Bien qu'ils ne reprennent pas le ton si fortement

apologue ou critique de leurs textes, les Progressistes orientent indéniablement la vision du spectateur en mettant en lumière certaines réalités et en en taisant d'autres, pour servir leurs convictions. Ils ne révèlent donc pas ce qui est, mais le *dénoncent*. Dans leurs déclarations imagées, la tentative d'objectivisation par la distanciation émotionnelle et par la réduction de l'exagération hyperbolique tempèrerait néanmoins la domination intellectuelle dans le processus de transmission. La critique ainsi suggérée est censée vivre en dehors de celui qui la proclame et s'imposer sans violence au spectateur, pour qu'il formule lui-même la conclusion qui est sous-entendue.

- 9 Cependant, ce type d'œuvres ne peut à lui seul engendrer un élan d'émancipation suffisant pour que les prolétaires s'unissent dans une volonté commune de transformation du monde. Car pour revendiquer le droit d'exister, il faut se sentir le droit d'exister. Or, selon Karl Marx, si l'organisation sociale détermine notre perception des réalités environnantes, elle manipule également la conscience que nous avons de nous-mêmes. En subissant ce double aveuglement, les prolétaires ne peuvent saisir le rôle déterminant qu'ils ont à jouer dans le processus transformatif du monde. Les Progressistes veulent donc éveiller, parmi les exploités et les oubliés, la conscience de leur force d'action que le système capitaliste leur a appris à ignorer. Hormis chez Heinrich Hoerle, la masse unifiée devient ainsi un thème récurrent chez les Progressistes figuratifs (ill. 3, 4).

Ill. 3 : Franz Seiwert, *Massen heraus auf die Strasse !*, dessin publié dans le *Sozialistische Republik* pour le 1<sup>er</sup> mai 1925



III. 4 : Hans Schmitz, *Masse*, 1924. Gravure sur linoléum publiée dans *Die proletarische Revolution* en décembre 1927

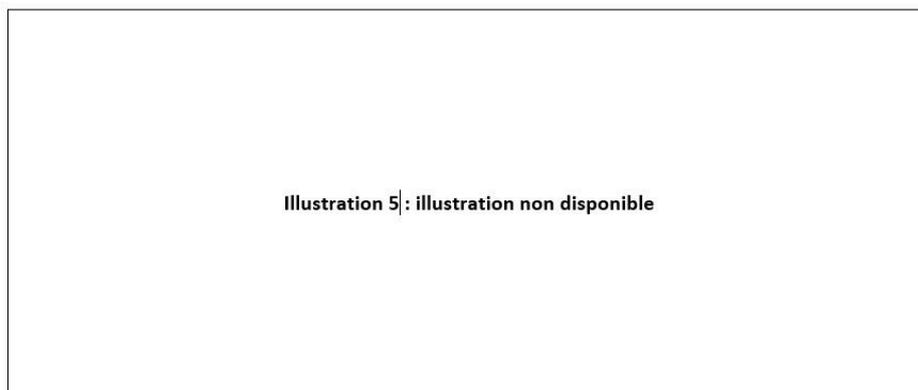
Illustration 4 : illustration non disponible

- 10 Dans leurs œuvres, les individus faisant corps se différencient peu les uns des autres. L'absence relative de traits distinctifs entre ces personnages schématisés à l'extrême en est une composante essentielle et originale. Il semble qu'elle leur permette de véhiculer en une seule image à la fois la notion de chosification des travailleurs par le système capitaliste et l'idéal de la collectivité unifiée, ayant renié l'individualisme exacerbé de la société contemporaine. On s'approche ici de la sémiotique peircienne, selon laquelle tout signe peut être regardé d'angles différents, à des moments différents et ainsi servir des propos prétendument sans rapports, voire contradictoires. Mais c'est justement cette apparente ambivalence qui doit permettre aux prolétaires de découvrir dans leur condition actuelle les réponses à leurs problèmes : en percevant le lien qui les unit les uns aux autres, chacun des éléments de cette masse mécanisée vouée à la servitude pourrait s'unir à l'autre et devenir la plus puissante des armes. Qu'elles manifestent, qu'elles combattent ou qu'elles se dressent simplement devant nous, ces masses unies montrent *ce qui doit être*.
- 11 Le dernier type de connaissance doit *révéler ce qui sera*. Les principaux membres du groupe à s'atteler à cette tâche sont les artistes de tendance abstraite Otto Freundlich<sup>24</sup> et Stanislaw Kubicki<sup>25</sup>. Peu leur importe le nom donné à ce processus d'effacement partiel ou total de la réalité tangible<sup>26</sup>, l'essentiel étant qu'il permet, selon eux, de développer une forme éthique capable de rompre avec toutes celles qui ont servi l'autodéfinition de l'humanité et, par conséquent, le développement du mépris ressenti par celle-ci à l'égard de ce qui ne lui ressemble pas. Ce mépris ayant engendré des courants hostiles et destructeurs entre les êtres et les choses qui mettent à mal l'équilibre et l'harmonie universels, Freundlich et Kubicki souhaitent le combattre en contraignant l'homme à voir au-delà des enveloppes extérieures et à prendre conscience que le message fraternel qui se cache dans l'expression « mes semblables » ne repose pas sur des questions d'apparence physique mais sur des questions d'essence. Leurs œuvres peuvent ainsi être comprises comme des métaphores visuelles d'une fraternité humaine solidaire, liée de manière respectueuse et harmonieuse à tout ce qui existe dans le cosmos. Loin de représenter des portes par lesquelles l'homme souffrant pourrait s'échapper de son sombre quotidien, elles doivent l'éveiller aux lois universelles suprêmes, aujourd'hui entravées par l'esprit de possession, de domination et d'exploitation répandu sur terre par le capitalisme. Elles sont là pour lui insuffler la

volonté de combattre ces fléaux, afin que le monde qu'elles portent en elles s'étende en dehors des limites de leur cadre.

- 12 Si parmi les Progressistes le néerlandais Peter Alma compare l'abstraction à une île isolée de la vie réelle et l'estime donc inutile au combat qu'il mène<sup>27</sup>, d'autres soutiennent le contraire. Parmi eux, Franz Seiwert. À ses yeux, elle a le pouvoir de détruire l'héritage artistique bourgeois et de libérer le regard soumis, l'esprit fermé, en les forçant à voir et à penser autrement, au-delà du voile des apparences trompeuses. Ces qualités sont essentielles pour les Progressistes. Car quelle que soit leur position quant à la question de l'abstraction, tous partagent cette croyance originale en la nécessité de créer une image révolutionnée dans sa forme<sup>28</sup>. En effet, ces artistes manifestent très tôt leur refus de réemployer et de perpétuer celles employées par la bourgeoisie pour parler de lutte des classes, de fraternité ou de solidarité. S'il en était ainsi, leurs œuvres incarneraient à leurs yeux une contradiction profonde et généreraient une confusion dangereuse, comme les affiches produites par le KPD à la fin des années 1920 qui présentent un indéniable lien de parenté stylistique avec celles créées par le parti nazi. Cet exemple nous rappelle que la position défendue par les Progressistes est minoritaire au sein du KPD. La plupart des critiques, tels que Gertrude Alexander<sup>29</sup>, plaide pour une désidéologisation des formes de « la vieille culture » et leur assujettissement aux idéaux communistes, sous l'influence du Commissaire du Peuple à l'Instruction publique Anatoli Lounatcharski<sup>30</sup> ou de son compatriote russe Alexander Bogdanov<sup>31</sup>. Contrairement à ce dernier, les Progressistes pensent qu'il est impossible de « faire sien tout ce qui est admirable en elles, sans se soumettre à l'esprit de la société féodale ou bourgeoise qui s'y reflète<sup>32</sup> ». Reprendre ces formes, au lieu d'inventer un nouveau vocabulaire artistique capable de traduire les valeurs du communisme, contribuerait donc à transporter « l'infection bourgeoise<sup>33</sup> ». Cette pensée est tellement fondamentale qu'elle conduit les Progressistes à soutenir dans leur revue le travail révolutionnaire dans ses formes d'artistes apolitiques, comme Constantin Brancusi, plutôt que le travail révolutionnaire dans son fond d'artistes communistes, comme George Grosz dont les œuvres sont jugées formellement trop inoffensives (« *harmlos*<sup>34</sup> »). Les Progressistes, eux, cherchent à modeler la forme de sorte à ce qu'elle devienne l'incarnation des idéaux révolutionnaires qu'elle transporte, conscients de ses effets psychophysiologiques sur l'inconscient du spectateur. Les Progressistes figuratifs souhaitent, tout particulièrement, qu'elles paraissent être le produit et donc la preuve de la justesse rigoureuse de ces idéaux. Dans cette optique, ils élaborent des images à partir de signes géométriques générés par des traits tracés au compas ou à la règle d'une main qui se veut assurée, afin de communiquer l'idée que « l'art est une chose claire et légale [...], juste comme un exercice de calcul<sup>35</sup> ». Pour créer une telle esthétique rationnelle, ils ont dû s'éloigner du dadaïsme ainsi que de l'expressionnisme<sup>36</sup> et entreprendre, sous l'influence du constructivisme et certainement du purisme<sup>37</sup>, un travail d'élémentarisation propre à faire ressurgir les formes primaires de la création, c'est-à-dire son vocabulaire universel, qu'ils ont ensuite remplies « avec le contenu qui résulte de la période de lutte<sup>38</sup> ».

### III. 5 : Exemples de types historico-sociaux tirés d'œuvres des Progressistes figuratifs



Sources : Ces exemples sont issus du répertoire réalisé par l'auteur de cet article, dans le cadre de sa thèse (« Le lien au monde des "Progressistes de Cologne" : Régionalisme, internationalisme, universalisme », sous la direction de Serge Lemoine et soutenue le 23 février 2013, Paris 4 - Centre André Chastel, vol. 3, p. 112-123).

- 13 Par cette schématisation qui tend au symbole générique, les Progressistes figuratifs développent un véritable lexique de types historico-sociaux (ill. 5), les quelques traits signifiant un personnage ne traduisant plus sa physionomie ou sa psychologie personnelle, mais son appartenance sociale. Se développe ainsi un langage visuel qui serait capable de transcender les barrières de la langue ou de l'illettrisme :
- « Nous essayons d'être tellement clairs et tellement loin de toute ambiguïté au sein de la forme que nous donnons à la peinture, à la sculpture, que tout le monde pourra nous comprendre<sup>39</sup>. »
- 14 Prenons l'exemple de *Stadt und Land (Ville et campagne)* peint par Seiwert en 1932 (ill. 6).

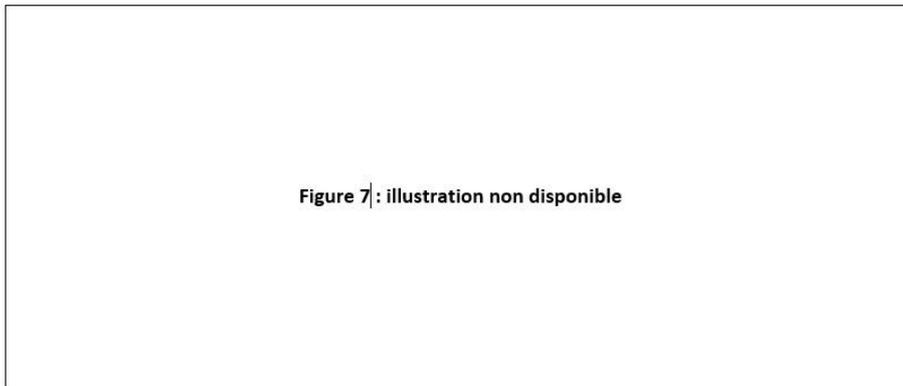
Ill. 6 : Franz Seiwert, *Stadt und Land*, 1932, Huile sur bois, 70,6 x 80,7 cm



Sources : Cologne, Museum Ludwig, [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Seiwert\\_Stadt\\_und\\_Land\\_1932.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Seiwert_Stadt_und_Land_1932.jpg)

- 15 Ici deux messages se côtoient : l'un généré par des formes abstraites qui s'adressent à l'inconscient et l'autre généré par des formes figuratives qui parlent à la raison. Influencé par Freundlich, Seiwert nous livre une composition de formes géométriques étroitement liées entre elles que nous pouvons interpréter comme une métaphore du lien unissant toute chose, venant soutenir le message diffusé par les signes figuratifs insérés dans cet ensemble. En ajoutant quelques détails anthropomorphiques, Seiwert est en effet parvenu à générer deux figures schématisées à l'extrême. L'une brandit une faucille et devient l'incarnation du paysan. L'autre serre un marteau contre sa cuisse et se fait ouvrier. Ces deux objets sont reliés par une diagonale dont le point central est marqué par la rencontre de leurs deux autres mains qui se serrent dans un geste de fraternité, donnant ainsi vie au symbole du communisme. Afin de parvenir à la plus grande puissance communicative, rien ne doit entraver la bonne compréhension de ces signes. Les artistes réduisent au maximum les détails anecdotiques, simplifient le décor et rendent parfois les principes compositionnels significatifs, comme la compartimentation spatiale isolant les catégories sociales. Dans ses gravures les plus abouties (ill. 7), Arntz parvient de cette manière à créer de véritables aphorismes visuels qui, en évacuant toute nuance, confinent à une forme de manichéisme. Mais par sa faculté de générer un véritable langage visuel, il finira par être associé à la création d'une des premières pictographies à visée éducative en collaborant avec le philosophe et économiste autrichien Otto Neurath.

III. 7 : Gerd Arntz, *Zwölf Häuser der Zeit - Wohnhaus*, 1927. Gravure sur bois, 25, 1 x 16,1 cm



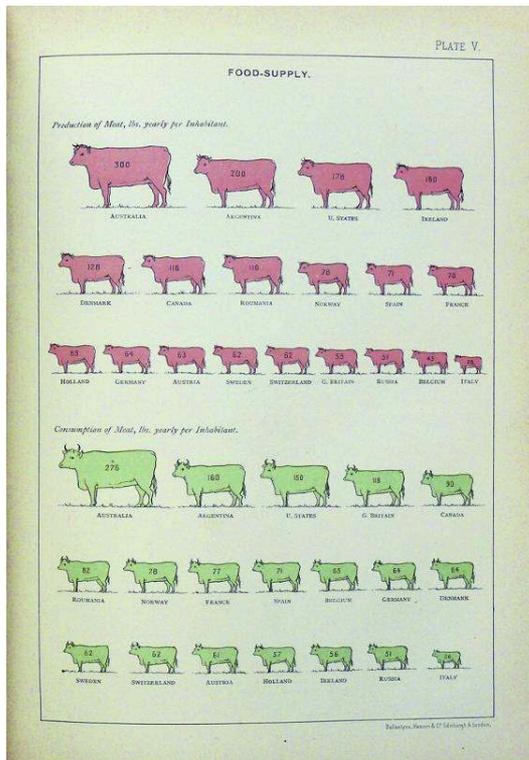
Sources : Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

## La contribution des Progressistes à la pédagogie neurathienne

- 16 En tant que membre du Cercle de Vienne, Neurath se place comme l'héritier d'Ernst Mach, qui concevait la tâche de leur époque comme la poursuite de l'œuvre des Lumières en s'inscrivant dans un processus d'unification et de transmission des savoirs. Bien qu'il soit soucieux de conserver une position apolitique, même lors de sa participation à la République des Conseils de Bavière en 1919<sup>40</sup>, ses convictions socialistes parfois proches du marxisme conduisent Neurath à concevoir son rôle comme celui d'un ingénieur social, œuvrant à l'édification d'une société égalitaire et fraternelle grâce à l'outil le plus puissant qui soit : l'éducation. En effet, Neurath pense qu'en ayant une meilleure connaissance des problèmes économiques, politiques et sociaux qui l'affligent, tout homme peut amorcer les changements nécessaires à l'amélioration de sa condition. Dans la même ligne de pensée que les Progressistes, Neurath s'oppose donc aux gardiens du savoir qui s'approprient ce bien de l'humanité et ne le transmettent qu'à ceux qu'ils en estiment dignes, perpétuant ainsi injustices et inégalités. Il se fait au contraire le promoteur de son « humanisation<sup>41</sup> », c'est-à-dire de l'intelligibilisation des connaissances utiles au quotidien et de leur transmission à tous.
- 17 Neurath développe une nouvelle méthode d'apprentissage<sup>42</sup> basée sur la « visualisation ». Il considère ce moyen de communication comme négligé dans le champ de l'éducation, malgré la longue tradition de la pédagogie par l'image qui est parvenue à rattacher l'*illustratio* à son sens étymologique premier : l'« action d'éclairer ». Neurath connaît bien les méthodes qui lui sont liées, collectionnant leurs outils éducatifs. Il possède notamment le célèbre *Orbis Sensualium Pictus*, œuvre de l'érudit protestant Comenius. Ces réalisations, au même titre que ses propres expériences d'enfant qu'il expose dans son *Autobiographie visuelle*<sup>43</sup>, ont convaincu Neurath de la capacité qu'ont les images de faciliter et de démocratiser l'apprentissage. Grâce à elles, toute personne souhaitant ouvrir les portes du savoir serait en mesure de le faire sans être confrontée aux mots étrangers, aux terminologies complexes et aux verbiages abscons, qui ne génèrent qu'intimidation, incompréhension et frustration parmi les non-initiés. Car les images parleraient, au contraire, à tous les hommes quel

que soit leur âge, quelle que soit leur langue, quelle que soit leur culture, quel que soit leur niveau d'éducation. Au lieu de dresser des frontières, elles les détruiraient. Loin des milieux élitistes qui les perçoivent comme une source de distraction, voire d'abêtissement, Neurath se donne donc pour but de « communiquer la connaissance par des moyens visuels aussi largement que possible<sup>44</sup> ». C'est au cœur de Vienne la Rouge qu'il concrétise ce projet. Depuis la victoire électorale des sociaux-démocrates en mai 1919, la ville réalise une politique éducative de grande ampleur<sup>45</sup> sous l'impulsion d'Otto Glöckel, qui s'inspire des recherches menées par Karl Bühler sur la psychologie de l'enfant. Elle se dresse notamment contre les méthodes d'apprentissage fondées sur la mémorisation passive de leçons abstraites inculquées par un maître chargé d'apprendre la soumission aveugle plutôt que la libre réflexion. À cette école *du Monde d'Hier* décrite par Stefan Zweig, se développe un enseignement qui se veut démocratique et puérocentriste. Basé sur l'observation, l'expérimentation et la discussion, il est censé permettre à tout jeune garçon ou jeune fille de développer au mieux ses capacités quelle que soit son origine sociale. Cette politique éducative, qui vise également les adultes, intéresse profondément Neurath. Il accepte de ce fait d'organiser des expositions destinées à informer le peuple des travaux d'aménagement menés en son nom par la ville de Vienne. Ambitionnant d'entreprendre un programme pédagogique plus large, il fonde le Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum (GeWiMu - Musée social et économique) qui ouvre ses portes le 1<sup>er</sup> janvier 1925. En tant que directeur, il y perfectionnera sa nouvelle méthode de statistique par l'image.

- 18 À ses yeux, celle-ci incarne un puissant moyen de conscientisation, d'accusation et d'action, de par sa capacité à présenter de façon intelligible des réalités sociales, de « porter les accusations les plus graves contre l'ordre capitaliste<sup>46</sup> », mais aussi d'entreprendre la planification d'une nouvelle société. En d'autres termes, « les statistiques sont un instrument de la lutte prolétarienne, une composante essentielle de l'ordre socialiste, une joie pour le prolétariat international qui lutte durement contre les classes dirigeantes<sup>47</sup> ». La méthode mise au point par Neurath se différencie des statistiques imagées apparues à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans des ouvrages scientifiques et dans des almanachs populaires illustrant la vie quotidienne. Les données y sont représentées sous la forme de personnages, d'animaux ou d'objets, dont la taille augmente en fonction de la quantité qu'ils représentent (ill. 8).

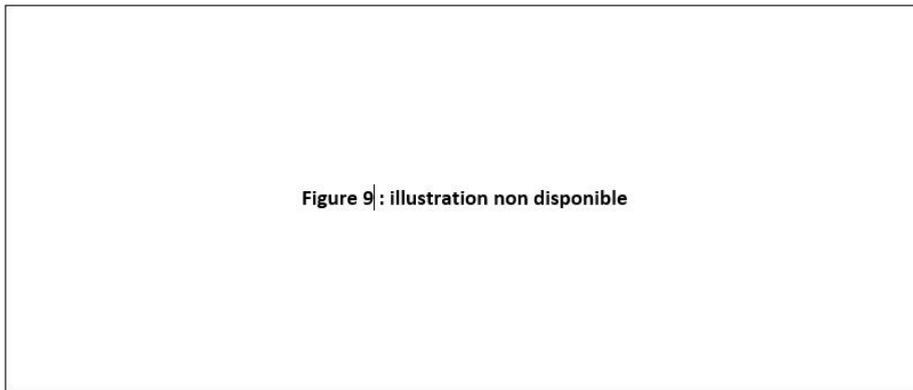
III. 8 : Michael G. Mulhall, *The Dictionary of statistics*, 1892, planche V

Sources : collection privée

- 19 C'est en opposition à ce type de statistique, qui ne permet pas de saisir clairement les différences quantitatives, que Neurath développe son propre système : la Wiener Methode (Méthode viennoise), rebaptisée en 1935 Isotype (International System of Typographic Picture Education)<sup>48</sup>. Celle-ci repose moins sur des règles que sur des conventions qui s'affinent au fil des expositions et des publications. Certains principes immuables sont néanmoins déterminés dès les premiers essais. Le plus important est que la donnée présentée est traduite en un signe visuel, auquel est attribuée une valeur numérique unique, précisée par une inscription. Toute variation quantitative de la donnée est signifiée par l'ajout ou le retrait de signes et non par l'augmentation ou la diminution de la taille des signes. Neurath n'est pas l'inventeur de ce type de statistiques qui apparaît vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, bien qu'il soit rarement employé. Connaissait-il son existence<sup>49</sup> ? Nous n'en avons aucune preuve. Ce qui est certain, c'est que Neurath est le premier à développer un véritable système autour de cette méthode qu'il perfectionne, notamment en la dotant d'une pictographie universelle. En effet, chaque corps de métier, chaque catégorie sociale, chaque chose de la vie quotidienne qui fait l'objet d'une statistique doit être représenté par un signe dont la neutralité et la simplification les rendraient compréhensibles par tous les peuples « quel que soit le mode de vie qu'ils peuvent accepter, quelle que soit la croyance qu'ils peuvent professer ou rejeter, quelle que soit leur couleur, quel que soit le langage qu'ils parlent<sup>50</sup> ». L'équilibre à atteindre est subtil puisque les signes doivent être suffisamment simples pour qu'ils puissent être compris immédiatement, tout en étant suffisamment détaillés pour qu'ils ne puissent être confondus entre eux. Mais les premiers essais sont un échec (ill. 9). Les dessins à l'encre sont trop réalistes, peu lisibles et varient constamment. Entre 1926 et 1928, une tentative de simplification et

de standardisation est entreprise en optant pour des formes découpées aux ciseaux dans du papier coloré. Cependant, les possibilités offertes par cette technique sont trop réduites. Il faut attendre 1929 pour qu'un véritable système pictographique soit mis en place. Cette révolution est le fait de Gerd Arntz.

### III. 9 : Exemple de planche statistique réalisée en 1925, avant l'arrivée d'Arntz



Sources : Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

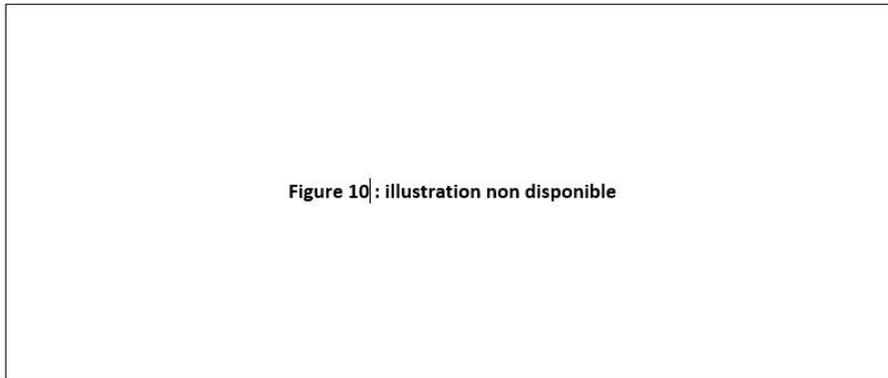
- 20 Neurath rencontre l'artiste en 1926. Le GeWiMu participe alors à une grande exposition organisée à Düsseldorf : *GeSoLei - Gesundheit, soziale Fürsorge und Leibesübung* (Santé, Assistance sociale et Éducation physique). Non loin de là se tient la *Große Kunstausstellung* (La Grande exposition d'art) qu'il visite. C'est à cette occasion qu'il découvre le travail d'Arntz dont le langage pictographique l'impressionne fortement. Il lui propose de réaliser quelques travaux à distance, avant de l'inviter à venir travailler à ses côtés. Les raisons pour lesquelles Arntz accepte sont multiples. En dehors des considérations financières, il voit assurément une opportunité de renforcer son action éducative au sein d'un musée dédié au peuple<sup>51</sup> qui, malgré son installation dans une ville sociale-démocrate, répond aux attentes des Progressistes formulées en ces termes :

« Nous faisons nôtre l'idée qu'un musée est à la fois un lieu de recherche et un établissement artistique, mais aussi, et de façon primordiale, un institut de formation et d'apprentissage [qui] permet de comprendre les règles gouvernant l'existence humaine [...]»<sup>52</sup>. »

- 21 Au début de l'année 1929, Arntz devient le chef du département graphique en charge de la création des symboles Isotypes.
- 22 Les changements qu'il apporte sont fondamentaux (ill. 10). En proposant la gravure sur linoléum, Arntz offre une possibilité nouvelle de reproductibilité des symboles, produits sous forme de tampons, qui facilite leur standardisation. Chacun acquiert une lisibilité et une force visuelle nouvelles. Arntz impose et généralise, en effet, son style pictographique. Sous son influence, les symboles sont simplifiés, tout en gagnant en expressivité et en humanité. Certains sont inspirés de sa production artistique, comme l'amputé ou le chômeur représenté les mains dans les poches (ill. 7 ; 10). Pour parvenir à une unité stylistique et une standardisation de ces symboles, Arntz doit amener ses collègues « à concevoir à [sa] manière<sup>53</sup> ». Nous retrouvons parmi eux deux Progressistes : Peter Alma et Augustin Tschinkel, qui contribueront ensuite à la diffusion de cette méthode dans leur pays respectif. Leur nom a été suggéré par Franz

Seiwert qui les a rencontrés peu avant leur arrivée au GeWiMu en 1929. Arntz et ses collègues doivent cependant s'adapter aux exigences de Neurath. Nous remarquons ainsi que les symboles sociaux, politiques et économiques ont atteint une neutralité souvent absente dans leurs créations artistiques. Le symbole Isotype de l'homme d'Église ne sera donc jamais représenté la bouche grande ouverte et associé à un gramophone, comme dans la gravure *Feierabend (Fin de journée)* d'Arntz, qui évoque la propagande ecclésiastique (ill. 5). Neurath aspire, en effet, à la création de signes qui soient les vecteurs de dénnotations monosémiques privées de tout jugement, pour que les planches statistiques exposées ou reproduites dans des livres soient les serviteurs du peuple et non ses maîtres.

Ill. 10 : Exemple de planche statistique produite après l'arrivée d'Arntz, c. 1932. Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading



Sources : Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

- 23 Dans cette optique, il livre des données empiriques et scientifiques – sur les pertes humaines durant la Première Guerre mondiale ou le développement du parti travailliste norvégien – à partir desquelles chacun doit tirer ses propres conclusions, forger sa propre opinion. Même si le choix des sujets abordés influence implicitement notre regard, Neurath est convaincu de pouvoir ainsi transformer l'esprit passif, récepteur de données, en esprit actif, générateur de pensées. Qu'en est-il dans les faits ? Les enquêtes menées auprès des visiteurs du GeWiMu par des étudiants en psychologie, les tests entrepris dans des institutions appliquant la méthode Montessori et les expériences conduites durant près de deux ans au sein d'écoles viennoises<sup>54</sup> laissent penser que, malgré le particularisme conjoncturel et culturel de nombreux signes qui sont appelés à évoluer comme toute langue vivante, ces unités sémantiques visuelles peuvent facilement être comprises et mémorisées. Si ces conclusions sont à nuancer, n'ayant été communiquées que partiellement, les qualités de cette *Bildschrift* (écriture en images) expliquent son application en dehors du champ de la statistique. Citons les pancartes informatives aux données non quantifiables – portant sur les symptômes de la tuberculose, par exemple –, mais aussi les illustrations de l'Encyclopédie internationale de la Science unifiée que Neurath lance à Paris en 1935 ou encore le cinéma éducatif<sup>55</sup>. Ses qualités expliquent également la multiplication des commandes venues de l'étranger et la demande de formation des équipes de l'Institut soviétique de Statistiques à laquelle contribueront Alma et Arntz<sup>56</sup>, avant que leurs figures sans visage soient jugées décadentes et que le contrat avec le GeWiMu soit brusquement suspendu en 1934.

24 Leur collaboration avec Neurath reste la plus grande contribution des Progressistes dans le domaine de l'éducation des travailleurs. Malgré tous leurs efforts, qui les conduisent notamment à décorer les murs de quelques lieux publics comme la librairie colonaise Der neue Buchladen ou le café luxembourgeois Namur, leurs réalisations pénètrent peu les cercles populaires. Présenté dans le 28<sup>e</sup> numéro d'*a bis z* aux côtés de l'ouvrage du GeWiMu *Die Bunte Welt (Le monde multicolore)*, le livre animalier à colorier de Franz Seiwert bénéficie d'un réseau de diffusion bien plus restreint. Quant à leurs œuvres, elles sont surtout exposées dans des musées ou des galeries élitistes et reproduites dans leur revue qui ne rencontre pas le succès escompté<sup>57</sup>. Car bien qu'ils soient membres d'organisations proches du KPD, à l'instar de la Künstlerhilfe<sup>58</sup>, les Progressistes subissent la ligne esthétique conservatrice prônée par les anti-formalistes qui les écartent de plus en plus de leurs projets éducatifs. Celle-ci répond au goût d'une population qui se montre assez réticente à l'égard des images des Progressistes, comme le reconnaît Seiwert :

« Le plus souvent les "pour" sont quelques-uns et les "contre" sont une masse entière<sup>59</sup>. »

25 Bien qu'ils laissent parfois visible la trace de leur pinceau ou de leur burin sur leurs œuvres, pour en faire des objets fabriqués (*machen*) par des travailleurs et capables en tant que tel de parler à d'autres travailleurs<sup>60</sup>, les Progressistes peinent finalement à faire entendre leur message. Cependant, peu d'entre eux renoncent à la tâche qu'ils se sont fixée, cette hostilité étant à leurs yeux une preuve de la nécessité de leur combat contre la domination de « la classe opprimée qui revêt la culture de ses maîtres comme la servante revêt leurs habits usés<sup>61</sup> ». Et ce combat n'a pas été totalement vain si l'on pense aux jeunes artistes qui ont repris leur langage plastique, comme Erich Mueller-Kraus, et qui ont adhéré au KPD sous l'influence de leurs leçons politiques, comme Francis Bott. Aujourd'hui, leurs images ont encore un enseignement précieux à nous livrer sur le pluralisme des formes d'engagement des artistes anarchistes et communistes au sein des mouvements avant-gardistes.

---

## NOTES

1. Pour en savoir plus sur cet artiste, consulter le catalogue raisonné : Uli Bohnen, *Franz W. Seiwert, 1894-1933, Leben und Werk* [cat. expo.], Braunschweig, Waisenhaus Verlag, 1978.

2. Franz Seiwert, « Eine Darstellung der Entwicklung der Kunst », *Die Aktion*, n° 3, Berlin, mars 1927, p. 67.

3. Le terme de « Progressistes de Cologne » est apparu *a posteriori* sous la plume d'historiens de l'art. En réalité, si les principaux membres du groupe sont originaires de Rhénanie et vivent à Cologne, cette entité est composée de plusieurs cellules, d'ampleur modeste, réparties dans différentes villes européennes. Outre le fait que cette appellation tardive oblitère les aspirations internationalistes du groupe, elle se révèle donc incorrecte. Pour en savoir plus sur la fondation du groupe, sa structure et son histoire, nous renvoyons le lecteur à notre thèse de doctorat : *Le lien au monde des « Progressistes de Cologne » : régionalisme, internationalisme, universalisme* soutenue en 2013 à l'Université de Paris-Sorbonne.

4. Le groupe a cependant fait l'objet d'une attention plus marquée dans le pays qui a vu naître ses principaux protagonistes, grâce au travail pionnier d'Uli Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressive Künstler (1918-1933)*, Berlin, Karin Kramer Verlag, 1976. Nous tenons d'ailleurs à remercier Uli Bohnen et tous ceux qui nous ont apporté leur aide précieuse durant notre doctorat. Nous avons une pensée particulière pour les ayant droits et familles des Progressistes : Stanislaw Karol Kubicki, Angie Littlefield, Edda Maillet, Pascal Räderscheidt et Gerd Sander.
5. Souhaitant profiter de la crise économique mondiale et de la fragilité politique de la jeune République de Weimar, les communistes allemands sous l'influence de la Russie décidèrent en mars 1921 de réveiller l'esprit révolutionnaire de 1918 en lançant des grèves et des manifestations. Leur échec eut pour conséquence l'affaiblissement du KPD.
6. Paul Oestreich, « die biologische schädigung durch die heutige schule », *a bis z*, n° 12, novembre 1930, p. 46.
7. Fondateur d'une association défendant une réforme radicale de l'école publique, Oestreich conspu le modèle scolaire traditionnel qui perpétue les différences sociales et prône une éducation en lien avec la communauté, à travers laquelle tout enfant pourrait développer sa propre personnalité, ses propres talents.
8. Stanislaw Kubicki, « das verhältnis des menschen zur schöpfung », *a bis z*, janvier 1932, p. 81. Ces expériences sont également évoquées dans son manuscrit non publié « Vom willen in der Natur », 1932-1933 (Archives privées).
9. Cette déclamation est intégrée à une gravure éponyme de Seiwert datant de 1924 environ.
10. Franz Seiwert, « Aufbau der proletarischen Kultur », *Die Aktion*, n° 51/52, Berlin, 25 décembre 1920, p. 719-724.
11. Franz Pfemfert, Franz Seiwert, « Die Funktion der Intellektuellen in der Gesellschaft und ihre Aufgabe in der proletarischen Revolution », *Die Aktion*, n° 21/22, Berlin, 14 juin 1923, p. 283.
12. *Ibid.*
13. Arntz, Seiwert et l'écrivain prolétarien français Tristan Rémy sont ainsi désignés par August Sander dans une photographie datant du milieu des années 1920.
14. [s.n. : Franz Seiwert], « Gegensatz », *Der Ziegelbrenner*, n° 35/40, décembre 1921.
15. Pierre Kropotkine, *La morale anarchiste*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2004, p. 54.
16. Franz Seiwert, « Die Entwicklung der kommunistischen Bewegung in Deutschland », *Die Aktion*, n° 39/40, Berlin, 1923, p. 551-554.
17. Franz Seiwert, « Die Funktion der Intellektuellen in der Gesellschaft... », *op. cit.*
18. Heinrich Hoerle « über totalismus », Dirk Backes, *Heinrich Hoerle. Leben und Werk, 1895-1936* [cat. expo.], Cologne, Rheinland Verlag, 1981, p. 133.
19. Les rares mentions de ces actions les situent dans le contexte révolutionnaire de l'après-guerre.
20. Chaque année, cette célèbre fête, organisée par les Progressistes à la taverne *Dekke Tommes* à Cologne, rassemble une foule issue des différentes couches sociales et représente une occasion privilégiée pour ces artistes de se rapprocher du peuple : Michael Zepter « *Paradiesvogel und Lumpenball. Zwei kölnner Künstlerfeste zwischen 1925 und 1939 im Spiegel der Presse* », dans Dieter Breuer, Gertrude Cepl-Kaufmann (dir.), *Moderne und Nationalsozialismus im Rheinland. Vorträge des Interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1997, p. 395-432.
21. Ce dossier ne nous permet pas de développer ici la question de leur production théorique.
22. Lettre non datée de Franz Seiwert et Else Schuler à Wilhelm Ehglücksfurtner (Gerd Arntz papers – International Institute of Social History, Amsterdam).
23. Au sujet d'Arntz, consulter notamment le catalogue raisonné : Filip Bool, Kees Bross, *Gerd Arntz, Kritische Grafik und Bildstatistik* [cat. expo.], La Haye, Gemeentemuseum ; Nimègue, Socialistische Uitgeverij Nijmegen, 1976.

24. Au sujet de Freundlich, consulter notamment le catalogue raisonné : Joachim Heusinger von Waldegg (dir.), *Otto Freundlich: 1878-1943: Monographie mit Dokumentation und Werkverzeichnis* [cat. expo.], Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1978. Au moment où nous écrivons ces lignes, le Museum Ludwig de Cologne achève la publication d'un important ouvrage sur l'artiste.
25. Au sujet de Kubicki, consulter Lidia Gluchowska, *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanislaw Kubicki 1910-1945*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2007.
26. Freundlich se moque ouvertement de cette question. Cela n'est pas étonnant de la part de cet artiste qui rêve d'un « monde sans mots », les considérant comme des conventions abstraites et limitées, manipulables et manipulatrices.
27. Peter Alma, « Kunst en samenleving », *i10*, n° 1/7, Amsterdam, 1927, p. 241-244. Notons que ce texte a été publié avant qu'Alma ne s'associe aux Progressistes.
28. Ce qui les a conduits à s'intéresser à la question de la typographie, souhaitant que le mot révolutionnaire soit transporté par une lettre révolutionnée. Voir notre thèse à ce sujet.
29. Gertrud Alexander, « Herr John Heartfield und George Grosz », *Die Rote Fahne*, n° 99, Berlin, 9 juin 1920 ; Gertrud Alexander, « Kunst, Vandalismus und Proletariat. Erwiderung », *Die Rote Fahne*, n° 111, Berlin, 23 juin 1920 et n° 112, Berlin, 24 juin 1920.
30. Anatoli Lounatscharski, « Le Gouvernement des Soviets et la conservation des œuvres d'art », *Bulletin communiste*, n° 14, Paris, 17 juin 1920, p. 3-5.
31. Alexander Bogdanov, « De l'héritage artistique », *La science, l'art et la classe ouvrière*, Paris, Maspero, 1977, p. 241-258.
32. Alexander Bogdanov, *op. cit.*, p. 258.
33. Heinrich Hoerle, « Remscheid u.a. », *Der Querschnitt*, été 1924, p. 62-63.
34. Franz Seiwert, « Kölner Ausstellung 1929 », *Sozialistische Republik*, Cologne, juin 1929.
35. Franz Seiwert, « Unser Maibild », *Sozialistische Republik*, Cologne, 1<sup>er</sup> mai 1925.
36. Leurs « arlequinades » aux côtés des dadaïstes colonais cessent rapidement au début des années 1920. Après la guerre, leurs relations avec les cercles expressionnistes se maintiennent mais ils se détachent plus ou moins radicalement d'une esthétique qui dévie alors, chez certains de ses représentants, vers une orientation nationaliste, un culte exacerbé du moi ou une forme d'embourgeoisement, si on en croit les critiques de l'époque.
37. Cette parenté formelle ne doit pas laisser penser que les Progressistes vouent le même culte à la machine, dont ils se méfient.
38. Franz Seiwert, « von der entwicklung des tafelbildes und der entwicklung der gesellschaft », *in a bis z*, n° 25, juillet 1932, p. 97.
39. Brouillon du manifeste Stupid adressé à Pol Michels, vers 1919-1920 (Franz Seiwert papers – International Institute of Social History, Amsterdam.)
40. Neurath est chargé de mettre en œuvre une politique de planification de l'économie. Lorsque la République est écrasée par les corps-francs et les troupes gouvernementales, il est arrêté pour haute trahison et déporté dans son pays natal.
41. Cette notion s'oppose à la traditionnelle « popularisation » du savoir, c'est-à-dire à la simplification des notions scientifiques les plus complexes. Consulter à ce sujet : Otto Neurath, « Visual Education, Humanisation versus popularization », dans Elisabeth Nemeth, Friedrich Stadler (dir.), *Encyclopedia and Utopia, The Life and Work of Otto Neurath*, Dordrecht/Londres, Kluwer Academic Publishers, 1996, p. 245-335.
42. Depuis plusieurs années, une importante campagne de recherche et de publication a été entreprise à ce sujet par l'équipe du département typographique de l'Université de Reading. Évoquons : Christopher Burke, Eric Kindel, Sue Walker (dir.), *Isotype. Design and contexts, 1925-1971*, Londres, Hyphen Press, 2013. Nous remercions Eric Kindel de nous avoir donné accès aux archives en leur possession.
43. Otto Neurath, *From hieroglyphics to Isotype, a visual autobiography*, Londres, Hyphen Press, 2010.
44. *Ibid.*, p. 127.

45. À ce sujet, voir notamment Helmut Gruber, *Red Vienna: Experiment in Working-Class Culture, 1919-1934*, New York, Oxford University Press, 1991.
46. Otto Neurath, « Statistik und Proletariat », *Kulturwille*, n° 9, Leipzig, 1<sup>er</sup> septembre 1927, p. 186.
47. *Ibid.*, p. 188.
48. À l'instar de Neurath, nous employons seulement l'appellation « Isotype ». Concernant les pictogrammes, Neurath parle de « symbole » ou de « signature », auquel il ajoute parfois l'adjectif « Isotype ». Nous procédons de même.
49. Neurath possède un exemplaire de *Graphic methods for presenting facts* de William C. Brinton (1914) qui présente cette méthode. Robin Kinross affirme que l'édition retrouvée dans la bibliothèque de Neurath aurait été acquise après son arrivée en Angleterre (1940).
50. Otto Neurath, *From hieroglyphics to Isotype...*, *op. cit.*, p. 127.
51. Pour les questions muséographiques, consulter Hadwig Kraeutler, *Otto Neurath. Museum and Exhibition Work. Spaces (Designed) for Communication*, Francfort, Peter Lang, 2008.
52. [s.n.], « ein neuer Museumstyp », *a bis z*, février 1932, Cologne.
53. Propos de Neurath mentionné par Arntz dans Gerd Arntz, Kees Broos, *De tijd onder het mes: hout- & linoleumsneden 1920-1970*, Nijmegen, SUN, 1988, p. 27.
54. Quelques témoignages sont reproduits dans Otto Neurath, *International Picture Language*, Reading, Department of Typography & Graphic Communication, University of Reading, 1980, p. 112-115.
55. Neurath s'essaye aux dessins animés à la fin des années 1920, puis collabore avec le réalisateur britannique Paul Rotha pour la production de films éducatifs. Lire à ce sujet : Christopher Burke, « Animated Isotype on film, 1941-47 », dans Christopher Burke, Eric Kindel, Sue Walker (dir.), *op. cit.*, p. 366-389.
56. Emma Minns, « Picturing Soviet progress: Izostat ; 1931-4 », dans Christopher Burke, Eric Kindel, Sue Walker (dir.), *op. cit.*, p. 257-281.
57. Bien qu'ils comptent parmi leurs abonnés « les meilleurs noms des artistes cruciaux d'Allemagne et de l'étranger », les Progressistes constatent que « le nombre des amis d'a bis z à Cologne même est honteusement faible et n'a aucun rapport avec le nombre de visiteurs des *Lumpenbälle* », remarque qui vise les couches populaires de la ville.
58. Cet organisme, fondé en 1921, avait pour but de supporter l'action de l'*Arbeitershilfe* allemande en faveur d'une prise de conscience et d'une mobilisation contre la famine qui sévissait alors en Russie.
59. Franz Seiwert, « Unser Maibild », *op. cit.* Kubicki, lui, se fera plus défaitiste à ce sujet.
60. Au sujet de la matérialité des œuvres des Progressistes, voir Lynette Roth, *Painting as a weapon, progressive Cologne 1920-1933, Seiwert-Hoerle-Arntz* [cat. expo.], Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008, p. 70-76.
61. Franz Seiwert, « Zeichen II », *Die Aktion*, n° 11/12, Berlin, 26 juin 1925, p. 313.

## RÉSUMÉS

Dans cet article, nous analyserons les productions théoriques et plastiques des Progressistes traitant de problématiques éducatives. Les textes ainsi que les œuvres de ce groupe anarcho-communiste méconnu offriront l'occasion d'étudier une ligne artistico-pédagogique originale,

souvent éloignée des politiques mises en place par leur propre camp pour contrer les fléaux d'une école soumise aux puissants.

In this article, we will examine the Progressives' theoretical and plastic productions that sought to address educational issues. The texts and works of this little-known anarcho-communist group provide an opportunity to study an original artistic-pedagogical approach that was often far-removed from the policies established by their own camp to counter the scourge of a school system subjected to the powerful.

## INDEX

**Mots-clés** : Progressistes, travailleurs intellectuels, pictogrammes, statistiques par l'image, art et politique

**Keywords** : Progressives, intellectual workers, pictograms, visual statistics, art and politics

## AUTEUR

### ANASTASIA SIMONIELLO

Docteur en histoire de l'art, Anastasia Simoniello est spécialiste des avant-gardes historiques et plus largement de la création du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle enseigne à l'ENS Louis-Lumière, à l'Université de Panthéon-Sorbonne et à l'Institut catholique de Paris.

Doctor of Art History, Anastasia Simoniello is a specialist of the historical avant-gardes and more broadly of the 20<sup>th</sup> century art. She is a teacher at the ENS Louis-Lumière, the University of Paris I and the Catholic University of Paris.