

Comment dessins et peintures réfléchissent l'entreprise communiste d'éducation sous la République de Weimar

Jérôme Bazin

L'auteur

Jérôme Bazin est maître de conférences à l'université de Paris-Est Créteil. Il travaille à l'histoire sociale de l'art dans les contextes communistes. Après une première recherche sur l'Allemagne de l'Est (publiée en 2015 aux Presses du réel sous le titre *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République démocratique allemande 1949-1989*), il poursuit sa réflexion désormais à l'échelle européenne, dans le domaine des images et de l'architecture. Il a dirigé avec Pascal Dubourg Glatigny et Piotr Piotrowski un ouvrage collectif consacré aux circulations entre les contextes communistes : *Art Beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)* (CEU Press, 2016).

Résumé

Dans cet article, nous examinons non pas les objets de prédilection de la propagande communiste (affiches et photographies), mais des supports secondaires de la propagande : des dessins et des peintures. Les trois études de cas choisies dans les dernières années de la République de Weimar permettent de réfléchir d'une part à ce que nous savons aujourd'hui sur ce qui s'est passé lors des entreprises d'éducation et d'autre part à l'intérêt d'une attention prolongée des images pour avancer dans l'écriture de cette histoire.

Mots clefs : propagande ; histoire visuelle ; conscience de soi ; République de Weimar ; KPD.

Abstract

This article does not examine the preferred objects of communist propaganda (posters and photographs) but rather the secondary propaganda media of drawings and paintings. By examining three case studies from the final years of the Weimar Republic, one may reflect on what we really know about the educational initiatives of the time and what historians can learn from attending to images in writing about this period.

Key words : Propaganda; Visual History; Confidence; Weimar Republic; KPD.

Pour citer cet article : Jérôme Bazin, « Comment dessins et peintures réfléchissent l'entreprise communiste d'éducation sous la République de Weimar », *Histoire@Politique*, n° 33, septembre-décembre 2017 [en ligne : www.histoire-politique.fr]

Pendant la République de Weimar, nombreuses sont les initiatives associant le monde de l'art, le monde ouvrier et des organisations politiques pro-communistes. Dès 1919, se mettant au service des conseils des ouvriers et soldats de Brême, Heinrich Vogeler entreprend de décorer le centre pour les « enfants de travailleurs » à Barkenhoff. En 1921, Karl Völker décore le siège du journal du KPD de Halle *Der Klassenkampf*. En octobre 1930, les Écoles marxistes des Travailleurs (MASCH) ouvrent une section de « dessinateurs amateurs » au moment de la grande grève des métallurgistes à Berlin.

Ces quelques exemples parmi bien d'autres sont aujourd'hui connus grâce à des mentions dans les travaux consacrés à l'art politique sous la République de Weimar¹, dont la plupart ont été effectués à la fin des années 1970 dans les deux Allemagne – la curiosité pour cette question était alors concomitante, mais répondait à différentes attentes. Dans l'Allemagne de l'Ouest d'Helmut Schmidt, cet intérêt, qui conduit à l'exposition la plus complète sur le sujet à ce jour, « *Wem gehört die Welt ?* » (Berlin-Ouest, 1977)², est porté par de jeunes chercheurs issus du mouvement contestataire du 1968 ouest-allemand alors en train de s'essouffler – l'engagement militant se reconvertit en recherche sur les antécédents de la contestation. Dans l'Allemagne de l'Est d'Erich Honecker, qui connaît plusieurs expositions sur cette thématique³, ce sont des artistes vieillissants ayant été actifs sous la République de Weimar qui prennent en charge le récit et l'importante collecte d'archives réalisée. À une époque où le socialisme d'État semble définitivement installé, le regain d'intérêt pour le socialisme de contestation de l'entre-deux-guerres fait de la révolution un simple objet d'histoire, déconnecté de toute actualité. Par la suite, dans les années 1980 puis dans l'Allemagne réunifiée, l'intérêt retombe ; c'est seulement au détour de travaux monographiques consacrés à certains artistes reconnus que l'on peut trouver de discrets rappels, par exemple chez Heinrich Vogeler⁴ ou George Grosz⁵.

Ces initiatives pour créer des dessins et des peintures étaient à l'époque weimarienne marginales dans l'ensemble de l'œuvre d'agitation et de propagande communiste. Comme le montre cette image trouvée dans les archives du parti communiste allemand (KPD) à propos des élections au parlement régional de Saxe en 1930, les quatre marteaux de la propagande qui frappent les ennemis (le « capitaliste », le « bonze du SPD » et, en marge, le « nazi ») sont les journaux d'entreprises (*Betriebszeitungen*⁶), les troupes de l'agit-prop (*Agitprop-Truppen*), les chœurs

¹ Pour une introduction sur le rapport entre art et politique à cette époque, citons seulement un livre ancien mais toujours utile : John Willett, *The New Sobriety : Art and Politics in the Weimar Period*, Londres, Thames & Hudson, 1978.

² *Wem gehört die Welt ? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Neue Gesellschaft für Bildende, Berlin-Ouest, 1977.

³ À côté de nombreuses expositions modestes, citons la plus grande : *Revolution und Realismus, Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin-Est, 1978.

⁴ Sabine Schlenker et Beate Arnold (dir.), *Heinrich Vogeler : Künstler – Träumer – Visionär*, Munich, Hirmer, 2012.

⁵ Barbara MacCloskey, *George Grosz and the Communist Party : Art and Radicalism in Crisis, 1918-1936*, Princeton, Princeton University Press, 1997. Sur le sujet, le livre de Beth Irwin Lewis reste essentiel : Beth Irwin Lewis, *George Grosz, Art and politics in the Weimar Republic*, Madison, University of Wisconsin Press, 1971.

⁶ Ces journaux d'entreprise (dont l'immense majorité n'a pas d'illustration) sont réalisés en Rotaprint, à des tirages limités mais non négligeables à cette échelle. Une enquête interne au KPD en 1929 dénombre

(*Sprechchöre*)⁷ et les colonnes de propagande (*Propagandasäulen*) sur lesquels sont collées les affiches.

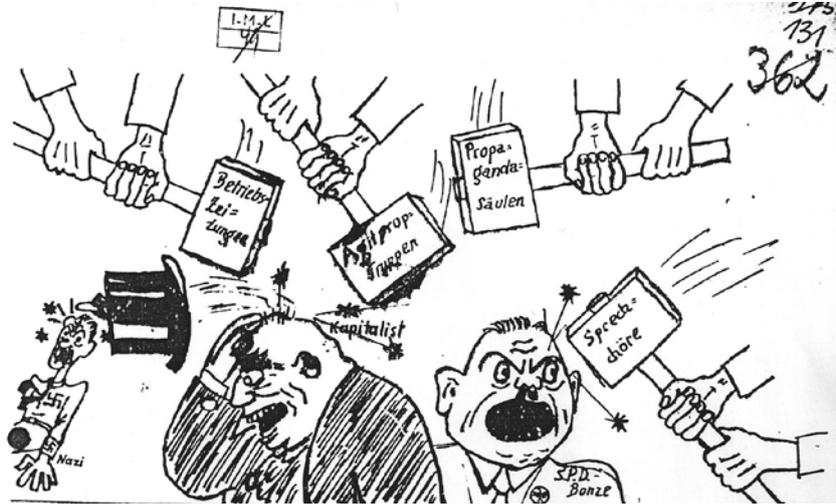


Fig. 1 : dessin anonyme “Das rote Sachsen wählt Kommunisten! Klasse gegen Klasse!” Bundesarchiv RY1/ I 3. 8-10 n°166 © Bundesarchiv.

Pour définir l'entreprise de propagande (qui sert d'ailleurs ici moins à convaincre de potentiels soutiens qu'à assommer les adversaires), le membre du parti qui a réalisé cette image prend en compte, dans le domaine visuel, uniquement les affiches, supports de prédilection en raison de leur supposée efficacité, ubiquité et agressivité. L'objet de cet article est de revenir sur quelques peintures et dessins, ces vecteurs de la propagande secondaires et désuets face aux affiches et photographies⁸. Qu'est-ce

57 journaux pour Berlin et sa banlieue, qui tirent un total de 54 150 exemplaires (Bundesarchiv, RY I/ I3 /1-2/99a, Betriebszeitungsredakteur – février 1929). Soit 950 exemplaires par journal en moyenne, avec des variations, les plus petits journaux éditant 300 exemplaires, les plus importants 2 000 (pour le *Borsig-Lokomotive* par exemple) ou même 9000 pour le *Siemens-Lautsprecher*. En réaction à ce qui a dû se passer, la direction du parti doit rappeler que le journal est celui de l'ensemble des salariés et non pas seulement des membres du parti communiste et que ce qui est écrit doit être précis et avéré (Bundesarchiv RY I/3/8-10/166, Entwurf von Richtlinien über die Herausgabe von Betriebszeitungen). Mais c'est surtout la difficulté à toucher le public qui revient dans les archives. En réponse aux expériences malheureuses, le parti donne des conseils pratiques sur la distribution : « Quand c'est dangereux, différents paquets de journaux doivent être posés en même temps – personne ne saura ainsi d'où ils viennent – sur les armoires métalliques (*Spinden*), dans les réfectoires ou sur les machines. On peut éventuellement envisager une distribution dans les gares et les rues qui mènent à l'usine. Si nécessaire, on peut impliquer les femmes et les enfants des camarades, ou bien des colporteurs, pour la distribution » (Bundesarchiv, RY I / I3/ 1-2/996). Une réunion à Halle donne lieu à un compte rendu détaillé sur les pratiques de propagande. Il est beaucoup question de Leuna, grande usine chimique et haut lieu de lutte communiste (lors de « l'action de mars » en 1921) : « Le camarade K. a parlé des difficultés à faire des assemblées avec les sympathisants (...). Et la plupart des travailleurs craignent de prendre les journaux sur le lieu de travail » (Bundesarchiv, RY I/13/11/47, Sitzung der Bezirksagitpropabteilung am 31.01.1927 in Halle).

⁷ À propos de l'appropriation du théâtre et du cabaret par les communistes, cf. Peter Jelavitch, *Berlin Cabaret*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993.

⁸ Les créations de John Heartfield et les mises en page inventives de la revue AIZ (*Arbeiter Illustrierte Zeitung*) continuent de susciter un fort intérêt historiographique. Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde*

que le recours à ces moyens artistiques plus traditionnels peut nous apprendre sur la propagande et l'entreprise pédagogique communiste ? Notre hypothèse est que ces images, parce qu'elles sont auxiliaires, ont pu être l'occasion d'aborder des interrogations autrement passées sous silence.

Nous suivons trois artistes, Otto Nagel, Herbert Gute et Otto Griebel, peintres professionnels membres du KPD et directement impliqués dans l'organisation du mouvement communiste. C'est donc une histoire écrite à partir de leur fonds et à partir de leurs images que nous proposons. Ce n'est pas une histoire écrite du point de vue d'artistes amateurs plus modestes, ni de celui des publics à qui ces images sont proposées, ni de celui des administrations locales où ces initiatives ont eu lieu, ni enfin de celui des organisateurs du KPD – aucun de ces acteurs n'est suffisamment disert sur ce sujet dans les archives que nous avons pu lire pour donner lieu à une analyse croisée des discours⁹.

Nous suivons ces trois artistes lors des dernières années de la République de Weimar. Dans le domaine artistique, cette période correspond à l'essoufflement des avant-gardes. La flambée expressionniste ou constructiviste de l'immédiat après-guerre tend à s'éteindre, sans être pour autant totalement retombée ; on assiste à un recours fréquent au réalisme prolétarien ou à des formes hybrides, dont le groupe Les Contemporains (*Die Zeitgemässen*) à Berlin fournit un exemple éclairant¹⁰. Mais c'est surtout un moment qui voit un regain d'activité du mouvement communiste. Après le creux consécutif à l'échec de l'Octobre allemand à Hambourg en octobre 1923¹¹, ces dernières années donnent au KPD une nouvelle envergure, dans un contexte de crise économique, d'animosité contre la République et d'opposition contre le mouvement nazi. Tout semble annoncer que le régime bourgeois est aux abois et prêt à s'effondrer : l'écroulement du système capitaliste, le recours de la République à des expédients jusqu'à l'arrivée au pouvoir des conservateurs les plus réactionnaires.

Otto Nagel : la prudence dans l'appréciation du peuple

Membre du SPD dès 1912 et du KPD en 1919, Otto Nagel (1894-1967) est originaire du quartier ouvrier de Wedding à Berlin et continue d'y travailler quand il devient peintre (sans être d'ailleurs passé par une école des Beaux-Arts). Il organise la mobilisation artistique pour la Russie bolchevique au début des années 1920, dans le cadre de l'Aide internationale des Travailleurs. Il prépare des expositions d'art allemand à Moscou, Leningrad et Saratov en 1924 et une exposition des œuvres de

Photomontage, Chicago, University of Chicago Press, 2012. Sabine T. Kriebel, *Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield*, University of California University, Berkeley 2014. Anthony Coles, *John Heartfield. Ein politisches Leben*, Cologne, Böhlau, 2015.

⁹ Dans ce qui est aujourd'hui disponible des archives du KPD de l'époque weimarienne, nous ne trouvons pas d'allusion à ces initiatives artistiques : les archives concernent exclusivement l'organisation concrète de la lutte. Ce qui ne signifie pas que des documents n'existent pas quelque part. D'autres archives locales sont peut-être plus fournies que celles que nous avons consultées à Berlin et Dresde et il est parfois fait mention de documents qui semblent intéressants (un artiste évoque par exemple un substantiel rapport à ce sujet, envoyé au Komintern et rédigé par Sándor Ék, peintre hongrois réfugié en Allemagne de 1925 à 1933).

¹⁰ Voir l'exposition récente sur Alice Lex-Nerlinger : Marion Becker (dir.), *Alice Lex-Nerlinger : Fotomonteurin und Malerin*, Berlin, Lukas, 2016.

¹¹ Bernhard H. Bayerlein (dir.), *Deutscher Oktober 1923. Ein Revolutionsplan und sein Scheitern*, Berlin, Aufbau Verlag, 2003.

Käthe Kollwitz en URSS en 1928. En 1927, à son instigation, s'ouvre une exposition dans les entrepôts de Wedding, que nous proposons ici d'examiner.

Wedding est un quartier au nord de Berlin, où travaillent les salariés de grandes entreprises de machines et outils comme AEG ou Schwartzkopff, ainsi que ceux d'une myriade de plus petites entreprises. La vie de ce quartier populaire est traversée par l'opposition entre sociaux-démocrates et communistes, lutte d'autant plus forte qu'elle recoupe une division sociale entre les ouvriers qualifiés, dont l'emploi est stable, et les ouvriers précaires, soumis à la rationalisation du travail, au travail à la chaîne et à la déqualification¹². À Wedding, où le KPD obtient 40,4 % des voix et le SPD 34 % aux élections de 1928, les altercations entre les deux groupes sont légion ; les affrontements se succèdent autour de la salle Pharus, lieu des réunions politiques. Le point d'orgue est le « premier mai sanglant » (*Blutmai*), le premier mai 1929, lorsque le chef de la police Zörgiebel, social-démocrate, fait tirer sur le cortège communiste qui n'était pas autorisé à défiler, faisant 33 morts – écrivains et cinéastes procommunistes ont livré plusieurs reportages à ce sujet, notamment le court-métrage *Blutmai 1929* et le livre *Barrikaden am Wedding* de Klaus Neukrantz publié en 1931. L'entreprise éducative est l'un des domaines où rivalisent les deux adversaires. Le SPD, qui gouverne au niveau du Land de Prusse, fait ouvrir les écoles du peuple (*Volkshochschule*) à Wedding dès novembre 1919¹³. Les buts assignés à cette école sont conformes à la perspective social-démocrate : en proposant de former des adultes intellectuellement et professionnellement, il s'agit de leur apprendre à former leur jugement afin d'éviter les choix inconsidérés (autrement dit rejoindre des groupes d'extrême gauche). Certaines initiatives ponctuelles rassemblent néanmoins communistes et sociaux-démocrates, comme cette série de douze conférences du soir à l'hiver 1928-1929 consacrées à divers problèmes de santé et regroupant 55 000 auditeurs en tout¹⁴.

Les images jouent un rôle important dans la vie de ce quartier et dans l'élaboration d'une spécificité prolétarienne. Citons le film *Mutter Krausen Fahrt ins Glück* de 1929, dont le titre a été traduit en français par *L'Enfer des pauvres* ; il a été réalisé par Phil Jutzi (auteur la même année du court métrage *Blutmai 1929*) et Otto Nagel a été directement impliqué dans la création du film. On y voit les bars, les lieux de réunion, les appartements vétustes, l'argot (apparent dans les intertitres). Le misérabilisme du film, nourri des dessins de Heinrich Zille et de Käthe Kollwitz qui ressassent les thématiques de la prostitution, du suicide et de la délinquance, façonne le sentiment de vivre à part, dans des conditions certes précaires, mais qui, précisément par leur précarité, sont censées créer une solidarité. Un tel film assure une fonction plébéienne, qui associe en permanence « Wedding la grise » à « Wedding la rouge »¹⁵.

¹² Pour une discussion sur la pertinence de cette frontière sociale, voir le chapitre « Soziale Homogenität im klassenparteilichen Ghetto: Beruf, Qualifikation und Erwerbslosigkeit », dans Klaus Mallmann, *Kommunisten in der Weimarer Republik. Sozialgeschichte einer revolutionären Bewegung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

¹³ Sigrid Schulze, « Qualifizierung, Demokratisierung und geistige Erneuerung. Zur Geschichte und Vorgeschichte der Volkshochschule im Bezirk Wedding von Berlin » in Ursula Diehl-Huwe et Eduard Ditschek (dir.), *Volksbildung im Wedding: 50 Jahre Volkshochschule im Bezirk Wedding von Berlin*, Berlin, Mackensen, 1995, p. 20-90.

¹⁴ Fritz Rück, *Der Wedding in Wort und Bild*, Berlin, Laubsche Verlagsbuchhandlung, 1931.

¹⁵ Jens Thiel, « Grauer oder roter Wedding? Krise und Krisenbewältigung im proletarisch-revolutionären Spielfilm *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) », dans Martin Baumeister, Moritz

C'est donc dans ce contexte que Nagel expose des tableaux dans des entrepôts. Comme souvent pour ce genre d'événements, l'historien est aujourd'hui surpris de trouver aussi peu de documents ; l'événement n'est pas assez important pour avoir donné lieu à des surveillances policières ou administratives – en tout cas, il n'en reste pas de trace. Dans son fonds d'archives (constitué par sa famille à l'époque de la RDA), Nagel a laissé très peu de documents sur la période weimarienne et sur la période nazie. Le seul document sur les expositions dans les entrepôts est le brouillon d'un article rédigé pour la revue *Sozialistische Monatshefte*, où il annonce 160 000 visiteurs pour quatre expositions¹⁶ ; mais on ne trouve pas de photographies de ces expositions ni même la liste des œuvres montrées et on peine à localiser précisément ces entrepôts. Dans l'article, si l'on ne peut juger de la véracité des affirmations de Nagel, on peut néanmoins observer la façon dont il parle de ce peuple venu voir les œuvres exposées. Il commence par rappeler l'antienne du rapprochement entre l'art et le peuple : « Nous sommes partis de l'idée que l'art qui doit parler aux masses doit être amené là où les masses sont. L'entrepôt est le lieu le plus approprié. Nous n'avons montré que des œuvres qui peuvent être comprises immédiatement et qui ont un rapport direct avec eux. » Mais, très vite, il aborde la diversité du public et avoue que les tentatives pour éduquer le regard peuvent être infructueuses.

« La disposition des masses envers l'art est très diverse. Une grande partie reste totalement passive lorsqu'elle fait face aux productions artistiques. Dans les appartements de ce genre de personnes, une oléographie est accrochée sur la tapisserie à fleurs, à côté des photographies de famille. La tentative pour mobiliser ces cercles-là est vouée à l'échec. Mais il y a également un nombre non négligeable de personnes qui regardent vraiment l'art – la plupart du temps ce sont des prolétaires de la jeune génération. Ceux-là préfèrent les artistes qui témoignent d'un rapport étroit aux masses dans leur création. Dans ce cas, ils peuvent faire preuve d'un vrai enthousiasme. Ils valorisent les créations avec leurs propres mots. »

Il est difficile de savoir si les différentes générations perçoivent effectivement différemment les images ou si cette affirmation appartient à la rhétorique communiste, qui aime présenter les jeunes comme plus militants et plus pugnaces. Par la suite, Nagel rapporte d'autres propos, impossibles également à vérifier – ces propos ne valorisent pas seulement l'exposition, ils montrent que la perception des œuvres peut jouer sur différents registres, de la proximité avec la réalité à la convenance et au respect de valeurs morales :

« Un tourneur a dit : "Je suis très satisfait de l'exposition. Mais on ne devrait pas laisser entrer les enfants, à cause des images de nu de Zille. Mais sinon, je ne peux que dire que les artistes ont su rendre compte de la vie telle qu'elle est." Une femme au foyer s'est plainte : "Où est tombée l'Allemagne pour montrer de telles horreurs (*Schmutz*) ?". Une ouvrière lui a répondu : "Je ne suis pas une femme au foyer, je travaille à l'usine depuis quinze ans. Et toutes les femmes au foyer devraient aller à l'usine, elles comprendraient alors que les artistes n'ont pas représenté des horreurs, mais la vérité." Le travailleur E. M. a déclaré : "L'image d'Otto Dix *Venus du Capitalisme* devrait être enlevée. C'est une œuvre d'art, mais c'est trop brutal. Les images de Kollwitz et les images sur la guerre m'ont plu." Le mécanicien E.H. a dit :

Föllmer et Philipp Müller (dir.), *Die Kunst der Geschichte*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, p. 327-349.

¹⁶ Archiv Akademie der Künste, Otto Nagel Archiv n° 4, Abschrift des Artikels in *Sozialistische Monatshefte*, n° 33, Heft 10, 1927.

"Je suis souvent allé dans des expositions, mais je ne me sentais pas à ma place. Ici, je me sens chez moi. On devrait montrer ces images dans une exposition à Kurfürstendamm [rue de Berlin connue pour ses magasins de luxe]. "».

Il est intéressant de lire cette double appréhension du peuple, ce mélange de confiance et de défiance de la part du peintre qui rédige cet article. Transparaît chez Nagel une disposition éducative fondée sur la prudence, parfois sur le renoncement, et la conviction que l'appréciation des images reste couplée à des jugements moraux sur ce qu'il est convenable de montrer et ce qui ne l'est pas. Là encore, il est difficile de savoir si ces jugements ont été réellement prononcés, s'ils sont imaginés et projetés sur les ouvriers par Nagel et s'ils ont été retraduits.

Herbert Gute : bricolage social et distorsion visuelle

La position économique d'artistes comme Otto Nagel est spécifique par rapport à leurs collègues qui ne s'engagent pas au côté du KPD. Le monde communiste, s'il les sollicite, ne leur permet pas de gagner de quoi vivre. L'organisation est tardive : après une première tentative appelée *Rote Gruppe* (Groupe rouge) de juin 1924 à mars 1926, c'est seulement en mars 1928 que naît à Berlin la grande organisation des artistes communistes, l'ASSO (ou ARBKD). Mais les fonds alloués restent faibles, loin des sommes investies par Willi Münzenberg pour la revue *AIZ* ou pour l'Aide internationale des Travailleurs¹⁷. Ces artistes partagent donc leur temps entre, d'une part, leur activité au service du parti et, d'autre part, la participation aux activités usuelles du monde de l'art weimarien, commune avec les autres artistes : travail dans les écoles des Beaux-Arts, lien avec les marchands, exposition locale, régionale, nationale ou internationale, parfois autour du projet politique socialiste, par exemple la grande exposition « *Socialistische Kunst heden* » au Stedelijk Museum d'Amsterdam en novembre 1930, où l'on trouve les principaux artistes communistes allemands.

Un tel bricolage professionnel a été analysé dès 1921 dans l'essai *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus* par Wieland Herzfelde, éditeur de la collection pro-communiste Malik, frère de John Heartfield et ami de George Grosz¹⁸. Dans cet essai, Herzfelde évoque brièvement l'URSS et les artistes soviétiques qui se rendent dans les usines ou dans les champs avec la volonté d'éduquer le prolétariat. Selon lui, ces expéditions sont toujours des expériences momentanées et limitées, elles ne peuvent pas permettre de comprendre ce que signifie « être esclave de la violence des évolutions historiques et économiques¹⁹ ». Mais l'essentiel de l'essai est consacré à l'examen de l'artiste socialiste en régime capitaliste. Herzfelde affirme que l'artiste dans ce contexte est non seulement le plus souvent originaire de la bourgeoisie mais dépend aussi entièrement d'elle à travers les différentes activités auxquelles il participe : « Lui n'est pas comme le prolétaire, un soldat dans le combat de classe, il reste un fragment de la bourgeoisie (*bourgeoisier Splitter*). Il est un déserteur du front de classe bourgeois²⁰. » L'artiste est au mieux « un bourgeois qui comprend sa

¹⁷ Pour une étude de cet organisme, disposant de fonds importants grâce à Willi Münzenberg, voir Kasper Braskén, *The International Workers' Relief. Communism and Transnational Solidarity*, Londres, Palgrave, 2015.

¹⁸ Wieland Herzfelde, *Gesellschaft, Künstler und Kommunismus*, Berlin, Malik Verlag, 1921.

¹⁹ *Ibid*, p. 8.

²⁰ *Ibid*, p. 14.

superficialité historique ». L'essai, empreint de la rhétorique weimarienne radicale, exprime à sa manière les tergiversations auxquelles les artistes sont confrontés.

Ce bricolage n'est pas sans conséquence sur la création d'images. Parmi les réalisations d'un même artiste, il y a certes la plupart du temps une séparation nette entre les œuvres militantes et les autres, mais il n'est pas rare que des images appartenant à différents registres se répondent mutuellement, se fondent les unes aux autres, se superposent. Le cas de Herbert Gute (1905-1975) est exemplaire à cet égard et il est bien renseigné grâce au fonds qu'il a laissé²¹. Après une formation à l'école des Beaux-Arts de Dresde, Herbert Gute travaille à partir de 1925 comme graphiste dans cette même ville, devenant particulièrement actif dans le monde communiste : il fonde en 1928 la section de l'ASSO pour la ville de Dresde et devient même président des MASCH de 1931 à 1933. Des années plus tard, alors qu'il occupe en RDA une position institutionnelle forte, il fait partie des artistes qui écrivent l'histoire artistique de la République de Weimar.

Dans ses souvenirs en 1967, il évoque souvent les difficultés matérielles qu'il a dues affronter à l'époque weimarienne, par exemple pour la réalisation de la revue artistique d'avant-garde *Stoss vom links*, qui a existé de 1930 à 1933²². En insistant sur la modestie des moyens, sur la similitude avec les activités des ouvriers ou encore sur le caractère anonyme des réalisations, il s'efforce de prolétarianiser son activité :

« Nous devons faire exactement comme faisaient les ouvriers pour leur journaux d'entreprise. À savoir imprimer avec des petites machines en Rotaprint. À partir du troisième numéro, nous avons mis des illustrations. De la même manière qu'il est difficile de savoir qui est l'auteur de tel article, il est difficile aujourd'hui de dire qui a fait chaque planche (...). L'identification est d'autant plus difficile que beaucoup de dessins ont dû être ensuite gravés ; nous n'avions en effet pas d'argent pour les clichés. Ce sont des camarades de la section Ouvriers Dessinateurs qui faisaient les gravures, beaucoup étant ouvriers d'imprimerie et composeurs. »

Mais il a surtout laissé dans son fonds de nombreux cahiers et planches, preuves de son implication dans différentes sphères professionnelles. On trouve des dessins ayant servi à son activité d'agitation, tels une série sur les sans-abris en 1927, des caricatures de la foule qui se presse pour voir Hindenburg en visite à Dresde ou encore une autre série à propos d'un atelier de boucherie en 1928. Dans cette dernière, il dénonce les conditions de travail des ouvriers bouchers. Le dessin ci-dessous montre la chaîne de montage, les ouvriers les uns à côté des autres, travaillant en pair sur chaque animal de part et d'autre de la chaîne (la rationalisation du travail à la chaîne s'appliquant désormais au travail de la viande).

²¹ Sächsisches Landes- und Universitätsbibliothek (SLUB), Nachlass Herbert Gute, Mscr Dres, App 2496.

²² SLUB, Nachlass Herbert Gute, Mscr Dres, App 2496 n°3550, Abschrift Artikel *Bildende Kunst* (1967). Les numéros de la revue *Stoss vom links* ont été réédités en RDA : Hannelore Gärtner, dir., *Stoss vom links. Organ der ASSO Dresdens*, Zentralantiquariat der DDR, Leipzig, 1982.

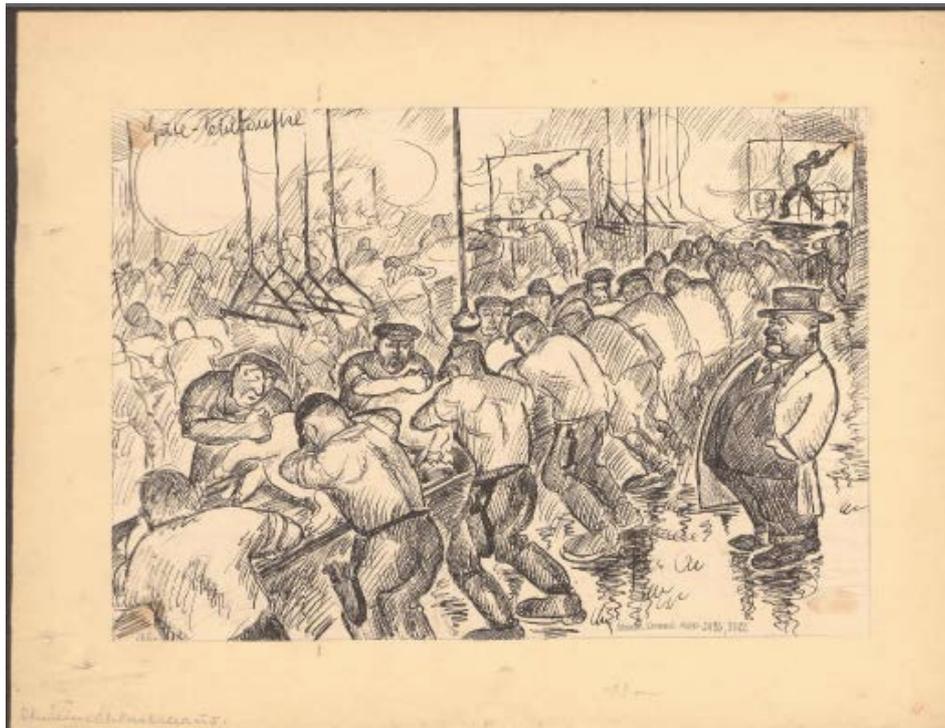


Fig. 2 : Herbert Gute, *sans titre*, sans date, Mscr.Dresd.App 2496. Nachlass Herbert Gute, n° 3782, © SLUB.

Les travailleurs ne sont pas identiques, ils ne sont pas représentés en train de faire le même geste ou d'avoir la même pose – le travail à la chaîne demandant de constants et irréguliers ajustements dans la façon de positionner les bras, les épaules, le dos, les jambes. À l'arrière-plan, on voit un ouvrier en train de soulever un marteau pour abattre un animal, à l'intérieur du cadre de ce qui doit être une fenêtre mais qui pourrait être une image, et qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la célèbre affiche que Mihály Bíró réalise pour la République des Soviets de Hongrie en 1919 représentant un géant prolétaire rouge prêt à abattre un lourd marteau. Surtout, le dessin laisse une large place au personnage du patron à droite, qui regarde sans travailler. L'image ressasse ainsi le motif de l'exploitation et de l'antagonisme de classe, dans un style simple, étranger au vocabulaire d'agitation constructiviste (la chaîne de travail ne donnant lieu à aucune ligne rappelant l'abstraction géométrique).

Herbert Gute a également laissé de nombreux travaux qui ne renvoient en rien à son activité militante, mais qui méritent selon lui de figurer dans son fonds. Il a réalisé de nombreuses publicités destinées à être publiées dans des journaux ou des brochures vantant différents produits et services : matériel de sport, spectacles, costumes traditionnels, etc. Ces dessins sont le plus souvent des saynètes humoristiques présentant des aspects de la vie quotidienne cocasses, des tracasseries matérielles, des chamailleries à l'intérieur d'un couple. Peu souvent situés socialement, les personnages sont joviaux et le trait léger en fait des formes rondes et bonhommes. La publicité, si elle est destinée à un public plus indéfini que celui des images de propagande, ne sert pas à éduquer, mais à faire vendre, à séduire l'œil en étant agréable. Pourtant, au sein de cette joyeuse humeur publicitaire, des déplacements s'opèrent, des transfuges de l'imagerie militante deviennent perceptibles, comme on

peut le voir dans les trois exemples suivants. Le premier est un dessin réalisé pour le commerçant de Dresde, August Brösicke, qui vend essentiellement des produits Agfa.



Fig. 3 : Herbert Gute, *sans titre*, sans date, Mscr.Dresd.App 2496, Nachlass Herbert Gute, n° 3666 © SLUB.

On voit le patron regarder la vitrine pendant que deux ouvriers fixent l'enseigne. La division de classe est donc ici réintroduite et l'image renoue avec la mise en scène du bourgeois spectateur et satisfait. Si les formes des corps sont arrondies comme dans beaucoup de publicité, il n'y a néanmoins pas d'élément clairement comique. L'ouvrier de gauche est d'ailleurs intéressant : son équilibre est mal assuré et l'on ne sait s'il regarde lui aussi la vitrine ou s'il est en train de fixer l'enseigne. La suffisance bourgeoise opposée à l'instabilité ouvrière trouve ici une image discrète. Mais il n'y a nulle peine au travail dans cette œuvre – les deux ouvriers fument la pipe, signe d'un travail facile. De façon plus lointaine, le dessin réactive l'iconographie de la vitrine,

qui a été beaucoup utilisée par des peintres comme Otto Griebel ou Otto Dix pour montrer la mise à distance, la marchandisation et la réification²³.

Les deuxième et troisième exemples concernent des dessins publicitaires pour des fers à repasser. L'une des brochures s'ouvre par l'image d'une domestique présentant son « ami le fer à repasser » :

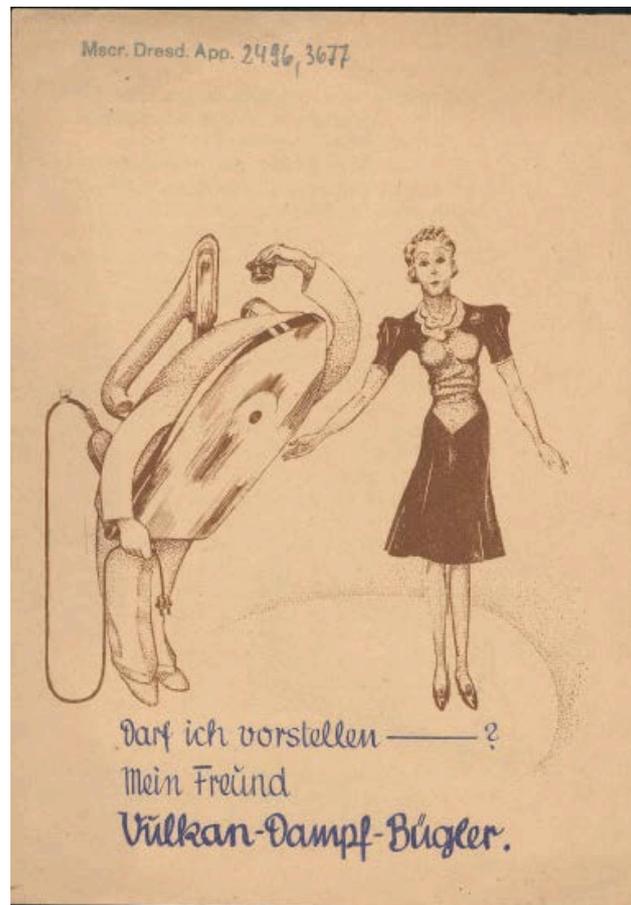


Fig. 4 : Herbert Gute, *sans titre*, sans date, Mscr.Dresd.App 2496. Nachlass Herbert Gute, n° 3677 © SLUB.

L'étrangeté de l'image tient à la représentation de l'homme-fer à repasser, qui salue respectueusement le spectateur. Mais la femme également surprend : avec une taille fine à l'excès, des bras et des jambes bien maigres, un visage presque spectral, elle semble une domestique évidée par son travail. Le contraste est frappant avec les formes habituellement bien portantes des corps publicitaires. Le dernier exemple est celui où la distorsion visuelle est la plus explicite :

²³ Sur cette question, voir Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, 1994 (traduit en anglais : *Cool Conduct : the culture of distance in Weimar Germany*, University of California Press, 2002).



Fig. 5 : Herbert Gute, *sans titre*, sans date, Mscr.Dresd.App 2496. Nachlass Herbert Gute, n° 3672 © SLUB.

Les corps ont ici disparu, les vêtements se rebellent et manifestent contre les anciennes façons de repasser qui manquent de respect aux tissus, en particulier au brocard (*Brokat*), au velours (*Samt*) et à la soie (*Seide*). Le fond uniformément rouge, le cortège uni et soudé, la pancarte indiquant un simple « nous protestons » – tout renvoie directement à l'actualité politique telle qu'elle est souvent mise en image à cette époque dans les milieux communistes ; le bras gauche de la robe bleue sombre au premier plan est levé, le poing serré communiste n'est pas là, mais il est pratiquement visible. Paradoxalement, parce qu'elle emprunte explicitement le langage visuel politique, cette image est celle qui le tourne le plus en dérision et s'en amuse. Le dessin publicitaire a-t-il offert à ce militant communiste un espace où se moquer pour un temps d'une iconographie politique particulièrement répétitive et parfois ridiculement bravache ? L'image invite à poser la question.

Otto Griebel : être face et à distance des prolétaires

Comme Herbert Gute, Otto Griebel (1895-1972) travaille à Dresde et partage son activité entre le monde communiste et le monde bourgeois du centre de la capitale saxonne. Contrairement à Nagel, qui vient et vit d'un milieu ouvrier, Gute et Griebel vont plus épisodiquement dans la banlieue ouvrière dresdoise, qui est moins étendue que la banlieue berlinoise et ne présente pas les mêmes signes de confiance ouvriériste (c'est l'autre capitale de la Saxe, Leipzig, qui est le cœur prolétaire de la région).

Griebel connaît le parcours traditionnel d'un peintre communiste de la République de Weimar : arrivé à Dresde en 1909 (la même année qu'Otto Dix et Georg Grosz), c'est l'expérience de la Première Guerre mondiale qui le conduit vers le communisme. Il entre au KPD en 1919 et ne le quitte pas par la suite. Révulsé par l'atmosphère petite-bourgeoise de Dresde (souvent accusée d'être petit-bourgeois, « Biedermeier ») et

« *spiessig* »), il adopte un dadaïsme dandy et provocateur qui n'est pas rare dans le jeune milieu artistique de Dresde. Dans les années suivantes, il s'investit plus directement dans les activités du parti. Il est familier du travail de propagande. Son autobiographie *Ich war ein Mann auf der Strasse* (*J'étais un homme de la rue*), texte composé de fragments autobiographiques que son fils a assemblés et publiés en 1986, bien après sa mort donc, en donne plusieurs preuves²⁴. En 1925, il entre à la « commission des plaintes » du KPD de Dresde, où il a la délicate tâche de résoudre les conflits entre membres du parti. En novembre 1932, il est en charge d'une importante collecte d'argent pour le KPD. Pendant ces années, il donne régulièrement des conférences pour expliquer la différence entre l'art et le « kitsch » mais, comme Nagel, il pense que seule la disparition de la société capitaliste peut permettre l'abandon du kitsch et la véritable éducation artistique du plus grand nombre.



Fig. 6 : Otto Griebel, *Die Internationale*, 1929, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Inv.- Nr.: Kg 62/61).

En 1929, il peint *L'Internationale*, son tableau le plus connu, devenu une œuvre canonique du répertoire socialiste, à l'instar du *Quart État* de Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901). Les premières réactions dans la mouvance communiste louent unanimement l'œuvre militante. L'AIZ fait l'éloge de l'image de cette foule compacte et y voit l'expression du mouvement de solidarité internationale à la suite de l'exécution de Saccho et Vanzetti aux États-Unis en 1927. D'après l'AIZ, le tableau est également censé montrer la détermination de la classe ouvrière après le « premier

²⁴ Otto Griebel, *Ich war ein Mann der Strasse : Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers*, Leipzig, Mitteldeutscher Verlag, 1986.

mai sanglant », le premier mai 1929 à Wedding. Les articles consacrés à la peinture décrivent le naturalisme des traits qui a également retenu l'attention des historiens de l'art récemment : « Avec un réalisme brechtien, chacun de ces rudes visages apparaît comme façonné par une histoire singulière tout en constituant activement l'histoire collective d'une humanité en marche²⁵. » La simplicité de la composition est lue comme un indice supplémentaire de son épure révolutionnaire : sans mouvement, sans drapeau ni panneau, sans paysage industriel à l'arrière-plan ni même horizon autre que la marée humaine, l'œuvre est tout entière concentrée sur sa puissance révolutionnaire, qui n'est portée que par ces hommes et ces femmes. Bref, le tableau est interprété comme le témoignage de la force certaine et placide d'un prolétariat solidaire et uni. Il est présent à une exposition du Kunstverein de Saxe (l'une des principales associations d'artistes) et il était prévu qu'il fût accroché dans une exposition de 1934, où il aurait été utilisé comme protestation contre la guerre, entre deux tableaux représentant des soldats de la Première Guerre mondiale. Mais il est confisqué en 1933 lors d'une perquisition nazie, ce qui paradoxalement le sauve de la destruction (l'atelier de Griebel est détruit en février 1945 lors du bombardement de Dresde). En 1941, le tableau est envoyé à l'Est. Il devait servir de repoussoir dans une exposition itinérante « Antikomintern ». Il est redécouvert en 1951 dans un dépôt à Łódź et rendu alors à Griebel. En 1967, le musée historique de Berlin-Est décide de l'acheter et demande à Griebel pour cette occasion de rassembler du matériel et d'écrire l'histoire du tableau²⁶. C'est ce manuscrit, qui n'a finalement pas donné lieu à une publication et qui n'a pas été pour l'instant analysé, que nous voulons utiliser pour proposer un nouveau regard sur cette image.

Trente-huit ans après avoir peint le tableau, Griebel insiste avant tout sur les techniques artistiques utilisées et sur la lenteur du processus de création, considérations restées dans l'ombre à l'époque weimarienne. Il relate comment il a commencé par dessiner chaque figure au fusain sur une esquisse :

« Puis j'ai passé sur la toile une couche de peinture verte. Je trempai ensuite à la sanguine le revers de l'esquisse et la collai sur la toile. Puis j'imprimai le dessin, enlevai le papier-calque, repassai une couche de couleur noire avec un pinceau fin, en ayant soin qu'aucune retouche ne soit nécessaire. Je commençai alors à appliquer la couleur à la lasure, à partir du centre de la toile et du triangle que forme un groupe de personnes. J'attachais le plus grand soin au coloris utilisé. La succession des têtes et des corps ne devait en aucun cas produire un simple amoncellement (*Massierung*). Par la suite j'ai pris soin d'équilibrer les couleurs, sans toutefois tomber dans le bigarré. »

Cette description technique le conduit à évoquer une caractéristique majeure de l'image : l'isolement des figures les unes par rapport aux autres malgré leur grande proximité. Chaque figure est comme juxtaposée aux figures voisines et se trouve visuellement délimitée des autres. La seule figure qui pose une main sur l'épaule de son voisin est l'autoportrait de Griebel, le personnage en veste bleue à droite. La main sur l'épaule est le signe d'une solidarité que les autres figures n'ont pas besoin de manifester, inévitablement solidaires par la communauté de leurs conditions, chacun restant néanmoins visuellement solitaire.

²⁵ Éric Michaud, « Sujet de l'histoire ou matériel humain : les foules en marche (1890-1945) », dans Maurice Fréchuret (dir.), *Les Figures de la marche*, Paris, ADAGP, 2000, p. 135-157

²⁶ Deutsches Historisches Museum, Rep IV /A/F5/M9 (4), Handgeschriebenes Heft von Otto Griebel zur Geschichte seines Bildes "Die Internationale". Le manuscrit n'est pas daté, mais Griebel cite des articles de journaux de 1967.

Griebel poursuit dans son manuscrit sa lecture en procédant à une véritable décomposition de la foule (ce que personne n'a fait en 1929 à notre connaissance). Il s'attache en effet à identifier chaque personnage ; à l'intérieur du manuscrit, il redessine d'ailleurs le contour des figures et donne à chacune un numéro qui renvoie à une courte description (même pour celles qui ne sont pratiquement pas visibles, comme le numéro 49) :

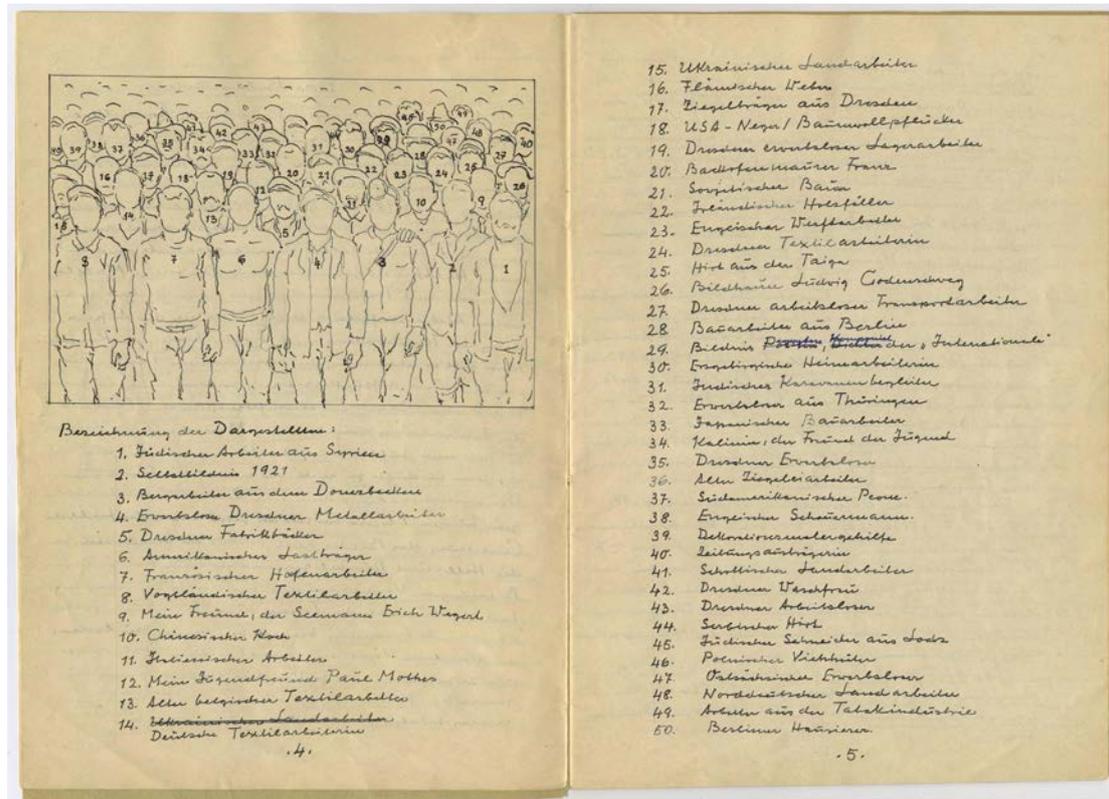


Fig. 7 : Handgeschriebenes Heft von Otto Griebel zur Geschichte seines Bildes "Die Internationale", Deutsches Historisches Museum, Berlin (Inv. Nr.: Do 83/169II).

Il identifie tout d'abord les quelques artistes représentés²⁷ et le seul homme politique présent, Kalinine²⁸ – il passe sous silence la délicate question de savoir pourquoi aussi peu de dirigeants politiques figurent dans le tableau. Il pointe ensuite un autre problème passé inaperçu en 1930, la faible présence des femmes (seulement trois femmes dans cette foule masculine) ; cette interrogation est rapidement refermée sous le prétexte fallacieux que ce chiffre « correspond au faible pourcentage des femmes dans les organisations ouvrières de l'époque²⁹ ». Mais Griebel est surtout

²⁷ Se trouvent des artistes proches de Griebel : l'homme de scène Erich Wegert et le sculpteur Ludwig Godenschweg, ainsi qu'un artiste mort, le Belge Degeyer, qui a écrit la musique de *L'Internationale*.

²⁸ La présence de Kalinine (1875-1946) dans le tableau, que Griebel appelle dans son manuscrit « l'ami de la jeunesse », reste un mystère. Certaines identifications avancées par les historiens, qui ont cru reconnaître Eugène Pottier ou Louise Michel, ne sont pas confirmées par le manuscrit de Griebel.

²⁹ Sur la question de l'ambivalente présence visuelle des femmes dans les photographies communistes, voir Eric D. Weitz, « The Heroic Man and the Ever Changing Woman : Gender and Politics in European Communism, 1917-1950 », dans Laura L. Frader, Sonya O. Rose (dir.), *Gender and class in modern Europe*, Londres, Cornell University Press, 1996, p. 311-352.

intéressé à donner la liste des travailleurs, éclatant cette foule qu'il a rassemblée à l'intérieur du cadre. Ouvrier de Dresde, travailleur juif de Syrie, chargeur américain, docker français, ouvrier du textile de Vogtland, mineur du Donezbecken, travailleur italien, ouvrier du textile belge, ouvrière du textile de Saxe, ouvrier agricole ukrainien, paysan soviétique, ouvrier du bâtiment de Berlin, travailleur indien, ouvrier du bâtiment japonais, ouvrier agricole polonais, ouvrier juif de Łódź peuplent ainsi cette foule. Dans les rangs, Griebel isole douze personnages, dont il précise qu'ils sont chômeurs, à commencer par l'homme au premier rang au centre qui porte une veste marron. Ils ne se distinguent en rien de leurs compagnons de lutte et leur inactivité n'est pas signifiée. Ces chômeurs, précise Griebel, sont des chômeurs de Dresde ; ils étaient ses contemporains et ses proches. Il raconte comment il les engageait afin qu'ils posent comme modèles, à un tarif plus bas que les modèles qui posaient dans l'école des Beaux-Arts. Alors que les personnages de travailleurs sont le fruit de son imagination ou des copies de photographies (Griebel écrit qu'il utilise des photographies trouvées dans les journaux) et confinent parfois aux stéréotypes, les figures de chômeurs sont au contraire le fruit d'une confrontation avec des personnes réelles. Griebel n'a donc directement rencontré que ceux qui n'ont pas de travail, les autres sont des êtres fictifs et imaginés. Toutes les figures représentées sur l'image, malgré l'apparente homogénéité, n'ont donc pas le même degré de réalité. Et, sous la plume de Griebel en 1967, de masse engagée dans le combat de classe, la foule devient la juxtaposition de réalités hétérogènes, plus ou moins proches du peintre. Une telle relecture du tableau invite à rapprocher le tableau d'autres créations de Griebel de la même époque (ce que lui-même ne fait pas dans son manuscrit où il se concentre uniquement sur cette image). Dans l'aquarelle *Lock-out*, à l'exception de l'ouvrier à gauche qui appelle à la révolte, en montrant d'un doigt accusateur l'usine qui les licencie, les autres ouvriers sont dans l'expectative, apathiques, les bras ballants, dans une pose proche des figures de *L'Internationale*. L'aquarelle a été détruite par les bombardements et est aujourd'hui connue seulement par la reproduction dans le catalogue de l'exposition de la Sécession de Dresde de 1932.



Fig. 8 : Otto Griebel, *Aussperrung*, sans date, aquarelle (reproduit dans *Revolution und Realismus : revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933*, National galerie, Berlin, 1978, p. 236).

Retenons pour notre propos le regard méfiant et même hostile que les figures à gauche portent sur le spectateur qui leur semble de toute évidence malveillant ; retenons également leur mouvement de recul et de défiance face à la surface du tableau. Dans *L'Internationale*, les figures sont moins explicitement hostiles, mais l'immobilité est la même et elle contraste avec le mouvement de foule attendu et

visible dans les grandes œuvres sur la foule ouvrière, par exemple le *Quarto Stato* de Guiseppe Pellizza da Volpedo de 1901. C'est que, visuellement, la foule de *L'Internationale* se tient à distance autant qu'elle s'impose. *L'Internationale* se révèle donc être une œuvre complexe et indécise, dans le rapport que le peintre construit entre lui et son sujet, d'une part, et entre l'image et son spectateur, d'autre part.

Au terme de ces trois exemples, quelques conclusions se dessinent. Tout d'abord, dans chacun des cas, l'historien aujourd'hui observe mal ce qui s'est passé ; en raison de la documentation lacunaire, il ne peut que regarder de loin, ce qui oblige à beaucoup de prudence. Conclure de ces difficultés à l'absence d'initiatives artistiques serait aussi erroné que de croire à la parfaite harmonie entre les artistes, le parti et le peuple. Le second point concerne le rapport entre les artistes et les destinataires des images, la distance entre ceux qui veulent éduquer et ceux qui sont censés être éduqués – la supposée proximité et le mouvement pour aller vers le peuple se transforment fréquemment en une expérience de la distance. C'est l'objectif éducatif qui s'en trouve redéfini : l'éducation sert alors moins à convaincre et à changer les façons de penser qu'à, au mieux, accompagner à distance un prolétariat qui reste éloigné. Le dernier point concerne l'utilisation des images dans l'écriture de cette histoire. À défaut de pouvoir multiplier les points de vue et de travailler sur les éventuelles relations d'intelligence, qui échappent irréductiblement à l'analyse, l'historien a la possibilité de s'aventurer dans les images, qui ne peuvent pas nous renseigner sur les réactions qu'elles ont suscitées et encore moins sur les résultats éducatifs escomptés, mais qui peuvent être des caisses de résonance des questionnements qui les entourent. Dans ces peintures et dessins, images auxiliaires à côté des armes de la propagande que sont la photographie et l'affiche transparaissent des interrogations et des doutes, plus difficiles à rendre visibles dans les deux supports les plus modernes et encore plus difficiles à mettre en mots dans des textes. Ces images d'un réalisme prolétarien, en travaillant leur part d'équivocité, forment un matériel historique riche.

Ce qui est interrogé (pas compromis, mais véritablement interrogé), c'est finalement l'assurance communiste, l'assurance des artistes dans leur engagement et en miroir l'assurance des milieux communistes dans leur entreprise. Ces images invitent à réfléchir à la *Selbstverständlichkeit* [évidence] et au *Selbstbewusstsein* [confiance en soi], pour utiliser le vocabulaire allemand marxiste : une conscience de soi donnant un aplomb et une capacité d'action. Projet autant politique que social et même existentiel, cette confiance communiste est au cœur des images – l'aplomb est d'abord visuel.