

# L'art face à l'histoire ?

**Laurence Bertrand-Dorléac**

L'art face à l'histoire ?

**C**es temps maudits où nous devions nous justifier de travailler sur l'art et l'histoire semblent s'achever dans l'actualité littéraire et muséale récente<sup>1</sup>. La production ne résoud pas pour autant la question centrale : toute ignorante de Michelet et de Lucien Febvre, l'histoire de l'art ne nous épargnera-t-elle pas le retour exclusif à une histoire-bataille et au problème réducteur de l'art et des artistes face à l'événement, autrement dit à l'engagement ? Qu'aujourd'hui, l'on pose ainsi la question doit évidemment être mis en relation avec la remontée des périls - ce qui ne justifie pas, à plus long terme, d'oublier que l'histoire ne travaille pas uniquement sur le temps court ; les artistes non plus. Dans leurs derniers ouvrages, Eric Michaud et Philippe Dagen démontrent à leur façon que l'on peut pratiquer une réflexion historienne en évitant les pièges d'une machine réductrice qui verrait les œuvres comme de simples illustrations des événements historiques marquants de ce siècle.

Eric Michaud, auteur de textes sur le Bauhaus<sup>2</sup> et, plus récemment, d'un travail sur "les jeunes sous le IIIe Reich", nous livre une étude déterminante sur "L'image et le temps du national-socialisme". Dans *Un Art de l'éternité*, il démontre que faire une histoire culturelle du nazisme peut aider à la compréhension du phénomène nazi, au-delà des classiques historiographiques en la matière qui s'appuient sur les outils traditionnels de l'histoire politique<sup>3</sup>. Comme avait commencé de le faire Peter Reichel dans *La Fascination du nazisme*<sup>4</sup>, il montre bien qu'il serait plus raisonnable de refuser, pour des raisons trop évidentes, que les nazis aient pu avoir une "pensée" et des références culturelles omniprésentes - même mythiques -, aux deux grands modèles que sont l'art et le christianisme.

Car le projet culturel fut justement bien au centre des préoccupations du régime nazi. Mieux, l'art ne fut pas, contrairement à ce que l'on répète traditionnellement, un instrument de propagande au service du programme politique du IIIe Reich, mais bien la raison d'être de la dictature nazie qui se voulait "dictature du génie" guidée par des artistes. Nous disposions d'études sur l'art instrumentalisé, du néo-classicisme au style vernaculaire (*völkisch*) en passant par une modernité technique<sup>5</sup>. Nous savions moins de quelle façon, dans ces années sombres, la vie devait imiter l'art et combien l'essentiel de la démence d'Hitler résida dans son incapacité à différencier la vie de son image.

Si l'on savait bien que le *Führer* était un artiste raté, on sait moins de quelle façon

---

**Dagen, Philippe, *Le Silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*,**  
Paris : Fayard, 1996

**Gervreau, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre : Guernica*,**  
Paris : Ed. Paris-Méditerranée, 1996

**Gervreau, Laurent, *Terroriser, manipuler, convaincre ! : histoire mondiale de l'affiche politique*,** Paris : Somogy, 1996

**Michaud, Eric, *Un Art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*,**  
Paris : Gallimard, 1996, (Le Temps des images)

**Face à l'histoire (1933-1996) : l'artiste moderne face à l'événement historique,**  
Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1996

tout, sous le nazisme, fut assimilé à l'action et à l'objet artistiques, y compris l'espace social quotidien du travail. Tout fut mis en œuvre pour faire passer l'idée dans la forme, selon le fantasme d'un chef à masques multiples, tour à tour Christ, pape et dictateur-artiste pour qui, comme dans un roman de Goebbels, "le peuple n'est rien d'autre que ce qu'est la pierre pour le sculpteur". L'Etat lui-même était une belle œuvre d'art (formé pour la moitié d'hommes qui s'étaient consacrés avant leur carrière politique à une activité créatrice) régnant sur un peuple-objet d'art se reproduisant à l'infini. Un peuple allemand à l'exclusion de tous les "autres", exprimant sa haine contre ses ennemis imaginaires, Juifs en tête, "anti-artistes" majeurs, auteurs malfaits de "critiques d'art" à l'heure de leur suppression au bénéfice des "compte-rendus".

Les nazis confits dans un romantisme d'acier (*stahlernde Romantik*) ne voulaient pas se contenter, comme les romantiques, de réaliser leurs rêves de façon fragmentaire. Il travaillèrent à tout engloutir, y compris l'imaginaire religieux traditionnel, le christianisme étant suspecté comme un dernier rival. Le nazisme s'appuya ainsi sur un lourd héritage, une histoire mystifiée qui fondait la supériorité raciale des Allemands sur une identité transhistorique s'incarnant dans le paysage, la langue, l'espèce à jamais vivante et interdisant tout travail de deuil.

L'originalité du travail de Michaud passe par le refus d'isoler l'expérience nazie du reste de l'histoire européenne. Le nazisme n'est pas le résultat inéluctable de l'âme allemande, nous dit-il, et les nazis ne furent pas les seuls à vouloir en finir avec l'ordre libéral et individualiste, ce que l'auteur démontre fort bien en exhument l'outillage mental européen dont se sont servis les nazis (ou qui aurait pu leur servir) pour imaginer leur œuvre d'art totale et l'avènement d'une nouvelle religion de l'art.

C'est le même cheval noir qu'enfourche Philippe Dagen pour nous conduire au point initial de la catastrophe. Sur la vie artistique durant la Première guerre mondiale, nous avions les travaux de Kenneth Silver et de Richard Cork ; sur le cinéma, ceux de Laurent Veray ou de Françoise Lemaire. Dagen ne veut pas répéter ce qui fut déjà dit mais répondre aux questions majeures : les artistes ont-ils représenté la guerre, et si non, pourquoi ? En quoi la guerre met-elle les pouvoirs de la peinture à l'épreuve ? Son livre n'exhume pas de façon exhaustive les représentations diverses du conflit - qui témoigneraient de "l'engagement" patriotique des artistes dans le conflit, par exemple -, mais s'interroge sur la rareté des pièces capitales qui devraient prendre "place dans l'histoire de l'art moderne". En cela, il est le premier à démontrer, très efficacement, combien les artistes importants furent démunis devant le carnage moderne, renonçant à le porter à l'image, à l'exception de quelques-uns : Dix, Nevinson ou Léger.

Il décrit le processus inexorable qui conduit à la crise de la peinture d'histoire et à cette "inadéquation" qui sépare le corps humain de la machine de guerre moderne. Les champs de bataille, les combats, les explosions, les cadavres ou les ruines : sur le

1 - Outre les ouvrages dont il sera question ici, mentionnons la publication de deux livres de Laurent Gervreau, *Autopsie d'un chef-d'œuvre. Guernica*, Paris : Editions Paris Méditerranée, 1996 et *Terroriser manipuler convaincre ! Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris : Somogy 1996.

2 - *Théâtre au Bauhaus, 1919-1929*, Paris : L'Age d'Homme, 1978 ; "Soldats d'une idée" : *Les jeunes sous le IIIe Reich*, in *Histoire des jeunes en Occident. T.2, L'Epoque contemporaine*, sous la direction de J.-C. Schmitt et G. Levi, Paris : Seuil, 1996.

3 - Voir surtout : Martin Broszat, *Der Nationalsozialismus. Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit*, 1959, *Nationalsozialistische*

*Polenpolitik*, 1961 ; *L'Etat hitlérien. L'origine et l'évolution des structures du IIIe Reich*, Paris : Fayard, 1985 ; et Karl Dietrich Bracher, *La Dictature allemande. Naissance, structures et conséquences du national-socialisme*, Toulouse : Privat, 1986.

4 - Traduction de *Der Schöne Schein des dritten Reiches*, 1991, Paris : Odile Jacob, 1993.

5 - Sur l'art nazi, voir, entre autre, Adelin Guyot et Patrick Restellini, *L'Art nazi*, Bruxelles : Complexe, 1983 ; Igor Golomstock, *Totalitarian Art*, Harper Collins Publishers Ltd, 1990 ; *L'Art totalitaire*, Paris : Ed. Carré, 1991 ; ou, plus récemment, Lionel Richard, *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde guerre mondiale*, Paris : Flammarion, 1995.

moment au moins, ce ne sont pas les artistes - qu'ils aillent sur le front ou non et qu'ils soient "modernes" ou non -, qui les racontent mais les photographes et les cinéastes crédités d'un réalisme instantané infiniment supérieur. En outre, Degas l'avait bien dit, la peinture est mensonge : les contemporains réclamèrent la vérité sans fard en accusant les artistes d'arranger le tableau mais ils ne savaient pas encore à quel point les photographes et cinéastes trichaient, et de plus belle.

C'est un grand moment de littérature engagée, dans lequel Dagen donne le meilleur de son projet : raconter le temps inaugural d'un "monde sans art" et sans conscience où seuls quelques-uns, artistes compris, ne renoncèrent jamais à détourner les yeux de l'horreur.

Du siècle homicide, le catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, *Face à l'histoire 1933-1996*, privilégie une vision historique événementielle. Le sous-titre en témoigne, il s'agit de convoquer "l'artiste moderne devant l'événement historique". L'exposition et le catalogue ont le mérite de marquer une étape, avant d'affiner, espérons-le, un projet historien qui n'a pas été défendu depuis si longtemps. Les généralistes nous ont appris depuis longtemps à considérer les petits faits de société comme aussi importants sinon plus que l'histoire-événement ou l'histoire-bataille ; l'histoire de l'art en retard d'une révolution historiographique s'échigne à discuter la capacité des artistes à illustrer les grands événements de ce siècle, autrement dit essentiellement les guerres et révolutions.

A ce jeu, le bon article de Christian Derouet sur "la peinture d'histoire à l'épreuve de la Première Guerre mondiale" ne suffit pas à épouser notre envie de saisir le processus (de la barbarie) depuis son point d'origine : le premier carnage du siècle, 1914-18, fédérateur et initiateur de la suite, du point de vue des formes comme de celui de l'histoire des mentalités. L'excellente introduction de Jean-Paul Ameline témoigne de ce que le commissariat de l'exposition n'est d'ailleurs pas dupe des restrictions qu'il s'imposait et le catalogue, de ce point de vue, comble un certain nombre de lacunes de l'accrochage.

La somme fournit une soixantaine de textes trop courts et très inégaux en qualité, qui laissent à penser que les catalogues pourraient gagner en cohérence si l'on voulait bien y refuser la dérive quantitative. Resteront comme toujours dans ce genre d'*opus magnum* les illustrations, annexes, chronologie (presque mondiale) par année. Les textes - pour les meilleurs seulement -, témoignent avec subtilité de ce que les œuvres, partout dans le monde, furent autre chose qu'un plaidoyer des artistes face à l'événement. Sommés d'être uniquement reporters, à terme, les artistes feraient pourtant pâle figure s'ils ne disaient pas d'autres choses essentielles sur ce qu'André Breton nommait "la barbarie de vivre".

S'il fallait donc imaginer un projet moins archaïque historiographiquement, je choisirais *Les Demoiselles d'Avignon* plutôt que *Massacre en Corée* de Picasso, *Une Anthropométrie* de Klein plutôt qu'un portrait de Mao par Eugen Schönebeck, etc. Parce que ce "genre" ne nous informe pas uniquement des réactions des artistes aux événements politiques mais d'une forme d'histoire plus essentielle, qui raconte les bouleversements de la vision, une conception du temps, de l'espace, du corps, du bonheur, du sexe, de la violence, de l'argent, du pouvoir, de la mort ou de l'ennui. En ce registre, les artistes ne donneraient plus l'impression d'être en retard sur l'histoire mais largement devant. Ce serait une autre histoire, infiniment plus difficile à écrire.

# Art squaring up to history?

Laurence Bertrand-Dorléac

**T**hese wretched times, when we have to explain ourselves for working in the sphere of art and history, would seem to be drawing to a close with recent events involving literature and museums.<sup>1</sup> What is being produced does not, however, settle the pivotal question : will art history, all unawares of Michelet and Lucien Febvre, not spare us the exclusive return to a history that is a battleground, and to the simplistic issue of art and artists squaring up to events—challenged, in otherwise words, by commitment ? That today—we may thus couch the question—must clearly be related to the upsurge of dangers—which, in the longer term, does not offer any justification for forgetting that history does not work solely over the short term. Nor, for that matter, do artists. In their most recent books, Eric Michaud and Philippe Dagen demonstrate in their own way that it is possible to exercise an historian's way of thinking, sidestepping the pitfalls of a simplistic machine that sees works as mere illustrations of the historical goings-on which have marked this century.

Eric Michaud, who is the author of writings on the Bauhaus<sup>2</sup> and, more recently, of a book on "young people under the Third Reich", here offers us a decisive study about "The Image and Times of National Socialism". In *Un Art de l'éternité*, he shows that a cultural history of Nazism may help towards an understanding of the Nazi phenomenon, going beyond the classic historiographic works on the topic which are based on the traditional tools of political history.<sup>3</sup> As Peter Reichel has started to do in *La Fascination du nazisme*<sup>4</sup>, he ably shows that it is no longer on to refuse—for reasons that are too obvious—the fact that the Nazis managed to have a "line of thought" and omnipresent—even mythical—cultural references, based on the two great models represented by art and Christianity.

For the fact is that the cultural project was set fair and square at the hub of the Nazi regime's sundry preoccupations. Better put, contrary to what is usually repeated, art was not a propaganda instrument for use by the political programme of the Third Reich, but rather the *raison d'être* of the Nazi dictatorship, which saw itself as a "dictatorship of genius", with artists at the helm. We had access to studies on instrumentalized art, ranging from neo-classicism to the vernacular (*völkisch*) style, by way of a technical modernity.<sup>5</sup> We knew less about the way in which, in those dark years, life was to imitate art and the extent to which the gist of Hitler's insanity resided in his inability to make a distinction between life and its image.

If it was well known that the *Führer* was a failed artist, the way in which everything,

Dagen, Philippe, *Le Silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Paris : Fayard, 1996

Gervreau, Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre : Guernica*, Paris : Ed. Paris-Méditerranée, 1996

Gervreau, Laurent, *Terroriser, manipuler, convaincre ! : histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris : Somogy, 1996

Michaud, Eric, *Un Art de l'éternité : l'image et le temps du national-socialisme*, Paris : Gallimard, 1996, (Le Temps des images)

Face à l'histoire (1933-1996) : l'artiste moderne face à l'événement historique, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 1996

under Nazism, was assimilated to artistic actions and objects, including the day-to-day place of work as a social arena, is less well known. Everything was done to shift ideas into forms, in accordance with the fantasies of a leader with many different masks, by turns Christ, pope and artist-dictator, for whom, as in a novel by Goebbels, "the people is nothing other than what stone is to the sculptor". The State itself was a handsome work of art (half made up of people who had devoted themselves to creative activity over their political career) reigning over an art object-like people forever being reproduced. A German people to the exclusion of all the "others", expressing its hatred for imaginary foes, with Jews at the top of the list, major "anti-artists", and other malevolent persons producing "art criticism" at the time of its suppression in favour of the "report".

Steeped in their steely romanticism (*stahlernde Romantik*), the Nazis were not content, like the Romantics, to live out their dreams in a fragmentary way. They strove to engulf everything, including the traditional religious imagination, Christianity being suspected of representing a last rival. Nazism was thus based on a weighty legacy, a mystified history which founded the racial superiority of the Germans on a transhistorical identity embodied by the landscape, the language and the everlasting race, and banning all manner of mourning. The originality of Michaud's book proceeds by way of his refusal to isolate the Nazi experience from the rest of European history. Nazism is not the inescapable outcome of the German soul, he tells us, and the Nazis were not the only people who were keen to be done with the liberal and individualistic order—as the author is at pains to show when he exhumes the European mental apparatus which was used by the Nazis (or which might have been used by them) to devise their total work of art and the advent of a new religion of art.

Philippe Dagen sits astride the same dark horse as he takes us to the initial moment of the catastrophe. We had the books of Kenneth Silver and Richard Cork dealing with artistic life during the First World War ; on the cinema there were those of Laurent Veray and Françoise Lemaire. Dagen does not intend to repeat what has already been said ; rather, he is keen to deal with major questions and issues in his latest work : did artists represent the war, and if not, why not ? How does war put the painter's powers to the test ? His book does not, in any exhaustive way, exhume the differing representations of the war—as attested to by the patriotic "involvement" of artists in the conflict, for example. Rather, it poses questions about the rarity of the pieces of paramount importance which should "have a place in the history of modern art". In so doing, Dagen is the first to show—and very effectively, too—the extent to which important artists were stripped of their defences before the modern carnage, and gave up any idea of transferring it into imagery, with a handful of exceptions : Dix, Nevinson and Léger. He describes the relentless process which leads to the crisis of historical painting and to this "incompatibility" which

1 - In addition to the books at issue here, let us mention the publication of two books by Laurent Gervreau, *Autopsie d'un chef-d'œuvre, Guernica*, Paris : Editions Paris Méditerranée, 1996, and *Terroriser manipuler convaincre ! Histoire mondiale de l'affiche politique*, Paris : Somogy 1996.

2 - *Théâtre au Bauhaus, 1919-1929*, Paris : L'Age d'Homme, 1978 ; "Soldats d'une idée : les jeunes sous le IIIe Reich" in *Histoire des jeunes en Occident*, T.2, *L'Époque contemporaine*, edited by J-C. Schmitt and G. Levi, Paris : Seuil, 1996.

3 - See in particular : Martin Broszat, *Der Nationalsozialismus, Weltanschauung, Programm und Wirklichkeit*, 1959, *Nationalsozialistische Polenpolitik*, 1961 ;

*L'Etat hitlérien. L'origine et l'évolution des structures du IIIe Reich*, Paris : Fayard, 1985 ; and Karl Dietrich Bracher, *La Dictature allemande, Naissance, structures et conséquences du national-socialisme*, Toulouse : Privat, 1986.

4 - The translated version of *Der Schein des dritten Reiches*, 1991, Paris, Odile Jacob, 1993.

5 - On Nazi art, see, among others, Adelin Guyot and Patrick Restellini, *L'Art nazi*, Brussels : Complexe, 1983; Igo Golomstock, *Totalitarian Art*, Harper Collins Publishers Ltd, 1990 ; *L'Art totalitaire*, Paris : Ed. Carré, 1991 ; and, more recently, Lionel Richard, *L'Art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde guerre mondiale*, Paris : Flammarion, 1995.

separates the human body from the modern war machine. Battlefields, combat, explosions, dead bodies and ruins—at the time, at least, it was not artists—whether they went to the front or not, and whether they were “modern” or not—who recounted such things, but photographers and filmmakers, credited with an infinitely superior sense of momentary realism. In addition, and Degas put it nicely, painting is a lie. Contemporaries laid claim to unadorned truth, charging artists with arranging the picture, but they did not yet know to what degree photographers and filmmakers were cheating—and how.

This is a great moment of committed literature, when Dagen offers up the crux of his project : narrating the inaugural time of a “world without art” and without conscience, where just a handful —artists included— never stopped turning their gaze away from the horror.

The catalogue for the exhibition at the Pompidou Centre, *Face à l'histoire 1933-1996*, focuses on a factual historical vision of this murderous century. The subtitle bears this out, for it involves summoning “the modern artist before the historical event.” The exhibition and the catalogue have the merit of marking a stage, before, hopefully, putting the finishing touches to a historical project which has not been championed for such a long time. Non-specialists have been teaching us for a while now to consider the lesser facts of society as just as, if not more important than history as events, or history as a battleground. The history of art, which is late by one historiographic revolution, does its utmost to discuss the capacity of artists to illustrate the great goings-on of this century, mainly, in other words, wars and revolutions.

In this respect, the good article by Christian Derouet on “historical painting put to the test of the First World War” does not suffice to absorb our desire to grasp the process (of barbarism) from its very onset : the first carnage of the century, 1914-18, binding and ushering in the sequel, from the point of view of forms and from the point of view of the history of mentalities. The excellent introduction by Jean-Paul Ameline illustrates that the organizers of the exhibition are not taken in by the restrictions they imposed on themselves, and, from this point of view, the catalogue fills a certain number of gaps in the hanging.

The survey provides some 60 articles, which are too short, and of very uneven quality, and which suggest that catalogues might achieve greater coherence if the drift towards quantity were refused. As is invariably the case in this type of *magnum opus*, there remain the illustrations, appendices and year-by-year (more or less worldwide) chronology. The articles —and this applies only to the better ones—subtly show how the works, all over the world, were something other than a plea by artists before the event. Called upon to be just reporters, in due course, artists would strike a pale figure if they did not say other essential things about what André Breton called “the barbarity of living”.

So if it were necessary to imagine a historiographically less obsolete project, I would choose Picasso's *Les Demoiselles d'Avignon* over *Massacre en Corée*, an *Anthropométrie* by Klein over a portrait of Mao by Eugen Schönebeck, and so on. Because this “genre” does not inform us solely about the reactions of artists to political events, but also about a more essential form of history, which describes upheavals of vision, and a concept of time, space, body, happiness, sex, violence, money, power, death and boredom. In this chord, artists no longer give the impression of being late for history, but rather of being well ahead of it. But this is another (hi)story, and one that is infinitely harder to write.

*TRANSLATED FROM THE FRENCH BY SIMON PLEASANCE & FRONZA WOODS*