

opère toute beauté racialement, c'est-à-dire organiquement, conditionnée par l'âme¹.

La clé est là. N'importe quel objet d'art égale la *Vénus endormie* de Giorgione dès l'instant où il est le produit organique de la race. Là où il n'y a pas de pureté raciale, de race pure au sang pur, c'est-à-dire là où triomphe le métissage, survient ce qui est arrivé à Picasso après la Première Guerre mondiale :

Le métissage revendique le droit de présenter ses dernières créations bâtardes, enfantées par une *syphilis* mentale et un infantilisme pictural se prétendant une expression de l'âme².

Lorsque l'art n'est pas le fruit d'une race pure, il dégénère parce qu'il ne peut qu'être l'expression de l'âme métissée, autrement dit de la dénatura-tion de la race. Il met donc en spectacle formel la maladie organique mortelle (la syphilis) dont il est porteur. C'est ainsi, poursuit Rosenberg, qu'en regardant avec soin « l'autoportrait de Kokoschka » – comprendre : n'importe quel autoportrait de Kokoschka –, on découvre l'« âme » de son auteur parce qu'elle est exprimée avec les moyens plastiques d'un malade mental. Ou, si

1. A. Rosenberg, *Le Mythe du XX^e siècle*, op. cit., p. 284. [Je souligne.]

2. *Ibid.*, p. 280.

l'on préfère, les choix esthétiques d'un peintre qui n'use pas de critères traditionnels de représentation, mais de moyens d'expression choisis et travaillés selon leur intensité expressive (ce qu'on appelle expressionnisme), ne peuvent être que des choix mauvais dus au mélange du sang de la race ; mélange qui déshumanise *de facto* l'homme en sous-homme et fait de l'artiste un « débile mental » (Rosenberg). Pour preuve, il peint à la manière des fous parce que lui-même est fou de la folie des métissés.

Mais, comble des combles, c'est ce résultat plastique, cette expression, cette représentation qui se prétendent une « expression de l'âme ». La dénaturation, la dégénérescence sont si profondes qu'il y a une totale continuité entre la représentation à la manière des fous et l'« âme » folle de son auteur. C'est totalement transparent. Et cette transparence fait preuve. L'artiste représente de façon « folle » sa folie. Il ne peut en être autrement. Bien sûr, folie des fous, des crétins, des débiles ou des nègres et, par un effet d'entraînement, des Juifs et des judéo-bolcheviques. L'expression peintre de la folie représente l'âme de son auteur. Âme folle : pour preuve, le parti pris esthétique. Ce qui va entraîner très vite, on va le voir, le risque de contamination du spectateur par le simple attouchement du regard. L'impur crée de l'impureté. Le risque est là : il y a toujours une terrible possibilité de contagion par le regard, aussi grave et

aussi dangereuse que celle par la relation sexuelle entre Juifs et citoyens allemands selon les lois de Nuremberg¹.

Toute recherche plastique, toute question plastique sur l'art, sur la représentation, sur les codes, les styles et les manières, se trouvent balayées, même si, jouant de culture, Rosenberg cite, décorative, analyse. Une seule chose compte : l'œuvre d'art est-elle ou non le produit d'une race pure ? Si elle l'est, elle sera quelque jour, on ne peut en douter, exposée dans la *Große Deutsche Kunstausstellung*. Sinon...

19 juillet 1937, lendemain du grand jour de l'art allemand. Le ministre Joseph Goebbels inaugure l'*Ausstellung* « *Entarte Kunst* », l'exposition d'« art dégénéré »². Pour la circonstance, Goebbels

1. Loi du 15 septembre 1935 « Pour la protection du sang et de l'honneur allemands » : « Certain que la pureté du sang allemand est la condition nécessaire pour assurer la vie du peuple allemand et animé par la volonté inflexible d'assurer l'avenir de la nation allemande, le Reichstag a décidé à l'unanimité la loi promulguée ci-après : 1. Les mariages entre Juifs et citoyens allemands ou de sang voisin sont interdits. Les mariages consentis malgré cette interdiction n'ont pas de valeur, même s'ils ont été conclus à l'étranger pour ne pas tomber sous le coup de la présente loi. 2. Les relations extra-conjugales entre Juifs et citoyens allemands ou de sang voisin sont interdites... ».

2. Hitler visitera un peu plus tard l'exposition, Ziegler commentant et Goebbels s'esclaffant.

est sanglé dans un imperméable blanc. Il a quitté l'uniforme brun qu'il portait la veille lors de l'inauguration de la *Große Deutsche Kunstausstellung*. Le ministre du Reich à l'éducation du peuple et à la propagande est à son affaire. Il offre au peuple allemand les fruits de sa politique d'épuration des arts. À son côté, Adolf Ziegler (1892-1959), l'homme qui conduit sa politique. Un étonnant personnage que ce Ziegler. Né dans une famille d'architectes, il a été, avant la Grande Guerre, élève de l'académie de Weimar, puis, à partir de 1919, étudiant aux Beaux-Arts de Munich où, d'ailleurs, il obtiendra un poste de professeur en 1933. Il semblerait que, dans ses jeunes années, Ziegler ait eu une période « moderniste », peut-être sous l'influence d'Angelo Jank, son professeur à Munich¹. Les deux œuvres les plus célèbres de Ziegler, *Le Jugement de Pâris* et *Les Quatre éléments*, appartenaient à Hitler qui les avait accrochées dans son appartement de Munich². Présent à toutes les grandes expositions de la *Haus der deutschen Kunst*, Ziegler était surnommé Maître des poils pubiens (*Des Schamhaares Meister Deutschen*), toujours présents,

1. Angelo Jank (1868-1940) était illustrateur et peintre animalier. Membre de la *Sécession* de Munich qu'il finit par diriger. Les œuvres « modernistes » d'Adolf Ziegler, si elles ont existé, ont toutes disparu.

2. D'un mot : à côté du *Jugement* et des *Quatre éléments*, Puvis de Chavannes pourrait passer pour un révolutionnaire échevelé.

il est vrai, dans ses œuvres. Offrir au regard des beautés nues, affirmait Ziegler, engage à embellir son corps et plus encore suscite chez l'homme le désir de procréation (aryenne).

Lorsque, le 1^{er} décembre 1936, Ziegler succède à l'architecte Eugen Hönig pour présider, dans le cadre de la Chambre de culture du Reich, la Chambre des Beaux-Arts, il peut enfin mettre en œuvre, avec l'incitation vigoureuse de Goebbels, la politique de nettoyage nécessaire à la vie saine de l'art allemand. Une commission de cinq membres fait aussitôt le tour des musées, juge, trie, saisit. Et pas qu'un peu : 16 000 œuvres !

Saisies, les œuvres impures pourront alors être vendue à l'étranger au profit du Reich toujours à la recherche de devises. Mais, comme il s'avérera que beaucoup de ces ventes seront infructueuses ou de rendement moindre qu'attendu, il ne restera pour s'en débarrasser qu'à les détruire, le risque de pollution étant trop grand. C'est ainsi que, le 20 mars 1939, furent jetés au feu 1 004 peintures et sculptures, 3 825 dessins, aquarelles et gravures dans la cour de la caserne des pompiers de Berlin. Bûcher que l'on a évidemment rapproché de celui du 10 mai 1933, la grande cérémonie purificatrice où sont lancés dans les flammes 25 000 volumes. Cette action était un coup d'éclat. La destruction des œuvres d'art n'aura pas eu le même impact auprès du *Volk*.

Ultérieurement, une loi légalisera les saisies :

Loi du 3 mai 1938.

Le gouvernement du Reich a promulgué la loi ci-après :

1. Les œuvres d'art dégénérées qui, antérieurement à la date d'entrée en vigueur de cette loi, se trouvaient dans les musées ou des collections accessibles au public et sont reconnues comme œuvres d'art dégénérées par un organisme accrédité par le Führer et chancelier du Reich, peuvent être confisquées sans indemnité au profit du Reich, dans la mesure où, au moment de la confiscation, elles se trouvaient appartenir à des citoyens du Reich ou à des personnes juridiques...

Quant aux directeurs de musée et aux artistes, ils étaient amenés à recevoir ce courrier sans appel à la signature d'Adolf Ziegler. Il commence ainsi :

Dans le cadre de la tâche qui m'a été confiée par le Führer de l'éradication des œuvres d'art dégénéré...

Et se poursuit ainsi :

Bien que vous ayez certainement eu connaissance du discours-cadre prononcé par le Führer lors de l'ouverture de la Grande Exposition d'art allemand à Munich, vous devez également reconnaître que les peintures que vous avez présentées nous indiquent qu'à ce jour vous restez toujours éloigné des fondements culturels de l'État national-socialiste.

Sur la base de ces faits, je ne puis que constater que vous ne possédez pas la fiabilité nécessaire pour appartenir à la Chambre que je préside. Sur la base de l'article 10 de l'Ordre exécutif mettant en œuvre la loi sur les Chambres nationales de la culture du 1^{er} novembre 1933, je vous expulse de la Chambre nationale des Beaux-Arts et vous interdis, avec effet immédiat, toute activité professionnelle ou amateur dans le domaine des arts graphiques. L'adhésion émise à votre nom n'est plus valide, et vous êtes prié de me la renvoyer par retour du courrier.

Autrement dit, l'artiste, ne pouvant plus exercer *ni en public ni en privé*, est exclu de son art – comme dans le même temps, les Juifs sont exclus d'eux-mêmes.

Mais avant de faire disparaître, vendre ou brûler, il importait d'exploiter ce formidable fonds d'œuvres interdites. Là encore, la politique nazie d'élimination se fait en plusieurs étapes – souvent liées aux circonstances, même si l'objectif est clair : éliminer. On voit à quoi je fais allusion. On caresse le projet Madagascar avant d'en arriver à la Solution finale¹.

Exploiter ce fonds, ça veut dire quoi ? Que les œuvres interdites soient exhibées dans quelque

1. Quand, à partir de 1940, Goering écartera Ziegler, 20 000 œuvres auront été sélectionnées et marquées : X pour leur destruction, V pour leur vente, T pour un échange.

exposition à des fins pédagogiques. En deux semaines, Zeigler et son équipe trient, sélectionnent, organisent. 737 numéros sont retenus pour 110 artistes.

Il faut dire d'abord que ce n'est pas la première exposition de ce type organisée en Allemagne. Dès avril 1933 à Mannheim, puis dans au moins sept autres villes, dont Stuttgart, Dessau et Dresde, une sélection d'œuvres se donne pour objet, dans la droite ligne de ce qui avait été fait sous l'impulsion de Wilhelm Frick en Thuringe dès 1929, la dénonciation et le rejet des œuvres qui non seulement n'ont rien de commun avec « l'esprit german-nordique », mais montrent complaisamment « la sous-humanité asiatique ou autre ». Cependant, il est à noter que seule l'exposition de Dresde se désigne comme *Entarte Kunst*.

Une trouvaille, que ce mot *Entarte*. Tous les dictionnaires vous le diront, il signifie : dégénéré. *Entartung*, c'est la dégérescence. *Entarten*, c'est dégénérer, s'abâtardir, se dégrader, et même, en transitif : dénaturer. On voit bien dans quel registre on est. L'art moderne a dégénéré. L'art moderne est dégénéré. C'est « l'art détesté des nazis », nous dit une recension de l'exposition réalisée par la Neue Galerie de New York en 2014 avec pour intitulé : *Degenerate Art : The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. « L'histoire, poursuit la recension, d'une génération perdue, racontée au travers d'une cinquantaine d'œuvres,

une douzaine de cadres vides, représentant les peintures disparues ou détruites... » Qu'une galerie, spécialisée dans le domaine de l'art allemand et autrichien du début du xx^e siècle, fasse une pareille présentation, rien à redire. Et même, tout au contraire. C'est une façon de voir de belles œuvres condamnées par un régime assassin. Le problème n'est pas là. Et il n'est d'abord pas là parce que, avec la traduction du mot *entarte* en « dégénéré », on réduit l'exposition de 1937 à une pure et simple exécution de l'art contemporain. Ce qu'elle est. Mais elle n'est pas que cela.

Dans *entarte*, il y a *art* – que les Français n'y voient pas de jeu de mot. *Art*, c'est la race : bon chien chasse de race (*art läßt nicht von art*). Ce qui a dégénéré, ce n'est pas la peinture, c'est la race. Et si l'art est dégénéré, c'est parce qu'il est le fruit de la race dégénérée.

L'art est déterminé par l'âme de la race, explique Rosenberg (à propos de Michel-Ange) ; et encore : « L'art est toujours la création d'un sang déterminé... ». Il ajoute ceci, qu'il ne faut pas négliger : « ... et l'expression artistique ne sera réellement comprise que par les hommes de ce même sang¹ ». C'est dans le cercle clos de la race pure que l'art pur s'épanouira dans une sorte d'auto-contemplation permanente de sa pureté. C'est

1. A. Rosenberg, *Le Mythe du xx^e siècle*, op. cit., p. 110-111.

bien ce qu'il se passe avec la *Große Deutsche Kunstausstellung*. C'est bien ce qu'elle veut prouver et proclamer. Qu'importent les critères esthétiques, les styles et les valeurs. La beauté de l'œuvre d'art ne peut être mesurée qu'à l'aune de la pureté de la race. Ce qui fait immédiatement manifester un négatif. Car il y a eu, car il y a dégénérescence. Cette dégénérescence du Nord que le Führer est venu réparer comme le Christ répara l'humanité par son sacrifice. Rosenberg encore :

La métropole [un Berlin devenu syrien, dit Rosenberg] commença son travail destructeur de la race. Les cabarets troubles devinrent des ateliers d'artistes, une dialectique bâtarde, théorique [le théorique, le conceptuel sont des signes juifs de dégénérescence], se transforma en une litanie accompagnant des « orientations » toujours nouvelles [la recherche, l'expérimentation, l'invention sont des signes d'instabilité, de déséquilibre, donc d'impureté du sang]. Le mélange racial des Allemands, des Juifs, des espèces de la rue éloignées de la nature, continua. L'« art » métisse en fut la conséquence¹.

Le coup de génie de l'exposition *Entarte Kunst* de Munich est d'avoir transformé une simple exhibition-condamnation de l'art contemporain – comme l'étaient les expositions qui l'ont pré-

1. *Ibid.*, p. 279.

cédée – en une manifestation proprement politique à double effet : l'un, pédagogique, démontre *par les images* les conséquences de l'impureté du sang ; l'autre prouve non seulement que l'art contemporain est l'art des fous et des bâtards (de l'état enjuivé du monde), mais comment il l'est et pourquoi il l'est. Tandis qu'à quelques pas de là, le public peut toujours admirer l'art que génère une race pure...

Évidemment, aujourd'hui, nous avons jugé. Ou, plutôt, l'Histoire a jugé : l'art « allemand » est d'une absolue nullité. Et ce qui a été condamné par les nazis n'est rien moins que la substance vivante de l'art du xx^e siècle. Mais, à ne prendre que ce qu'on pourrait appeler la position des vainqueurs, on rate le cœur de la pensée nazie, on l'émousse, on la réduit à une affaire de goût, style contre style, école contre école. C'est dangereux. Si la dimension du goût – celui du peintre Hitler par exemple – n'est ni négligeable ni absente, elle n'est pas l'essentiel, loin de là. Voyons cela de plus près¹.

Puisque nous n'avons pas été invité à l'inauguration, glissons-nous dans la file d'attente². Elle est

1. « Peuple allemand, viens et juge ! » Ainsi Ziegler conclut-il son discours d'inauguration.

2. Photographies, reportages, films permettent de reconstituer visuellement l'exposition, le catalogue nous en donnant le contenu. On trouvera, en annexe 1, un bref rappel des thématiques choisies, salle par salle.

longue, très longue. On sait que l'exposition avec ses succédanés drainera plus de deux millions de visiteurs – la *Große Deutsche Kunstausstellung* n'en accueillant qu'un million pendant une tournée de trois ans en Allemagne et en Autriche. Triomphe de l'*Entartete Kunst* ? Bien entendu, le parfum de scandale, l'attrait de l'interdit ont joué leur rôle. Mais c'est oublier un peu vite que ce que met en lumière cette exposition est une preuve de plus, mais une preuve visuelle et flagrante de ce dans quoi baignent dans leur quotidien les Allemands¹. Eux qui voient – en applaudissant pour les uns, en voyant sans voir pour d'autres –, tous les jours, les entreprises et les commerces juifs être « aryannisés », c'est-à-dire volés aux Juifs qui sont ainsi exclus de la vie économique ; eux qui ne peuvent pas ne pas voir que telle boutique, sur laquelle avait été apposée une pancarte la désignant comme juive, a maintenant changé de propriétaire, même si les employés sont encore juifs, vont se retrouver, en visitant l'exposition, devant ce qui doit et sans doute ne peut qu'apparaître comme une démonstration d'évidence.

1. Quelques faits du quotidien en 1937 : le 4 avril, mise en vente du premier timbre à l'effigie d'Adolf Hitler. Il porte la devise : « Qui veut sauver un peuple doit agir en héros ». En juin, les loisirs deviennent le monopole absolu de *La Force par la Joie* (*Kraft durch Freude*). Le 18 juillet, les bancs publics de Berlin portent l'inscription « Réservé aux Aryens »...

Première surprise : la visite est gratuite. Un panneau au-dessus de la porte d'entrée l'indique : *Eintritt frei* – tandis que la *Große Deutsche Kunstausstellung* est payante¹. Elle est également interdite aux mineurs et déconseillée aux âmes sensibles.

Deuxième surprise, le lieu. Le moins que l'on puisse dire est que les locaux de l'Institut archéologique sont mal adaptés. Au rez-de-chaussée, deux salles. Un vrac de photographies, de gravures, de dessins, de livres. On y vend le catalogue. L'exposition est au premier étage, répartie en neuf salles. En montant les marches, nous jetons un œil sur la couverture du catalogue : une tête monstrueuse et dont l'angle de vue en contre-plongée accroît encore la monstruosité. De quoi frémir, et c'est voulu. Cette tête est une création du peintre et sculpteur juif allemand Otto Freundlich, assassiné à Sobibor en 1943. Repéré dès 1913 par Apollinaire qui le pointe comme « l'un des artistes allemands les plus intéressants », membre du Salon des indépendants, il y expose régulièrement². Ami

1. Souvenez-vous de la protestation du journaliste de *Regards* contre le coût d'entrée des *Maîtres de l'art indépendant*. Ne concluait-il pas que « l'art appartient d'abord au peuple » ? Intéressant ici de noter que c'était une façon de dévaloriser une exposition d'art moderne que de rendre son entrée gratuite, donc sans valeur.

2. Son triptyque mosaïque *Hommage aux peuples de couleur* est aujourd'hui au Musée d'art moderne-Centre Georges-Pompidou.