





L'Art est en danger

DE GÜNTHER ANDERS
AUX ÉDITIONS ALLIA

*Et si je suis désespéré,
que voulez-vous que j'y fasse ?*

George Grosz

GÜNTHER ANDERS, GEORGE GROSZ,
JOHN HEARTFIELD, WIELAND HERZFELDE

L'Art est en danger

Traduit de l'allemand et précédé de
"Œil armé" & monstres photogéniques par
CATHERINE WERMESTER

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e

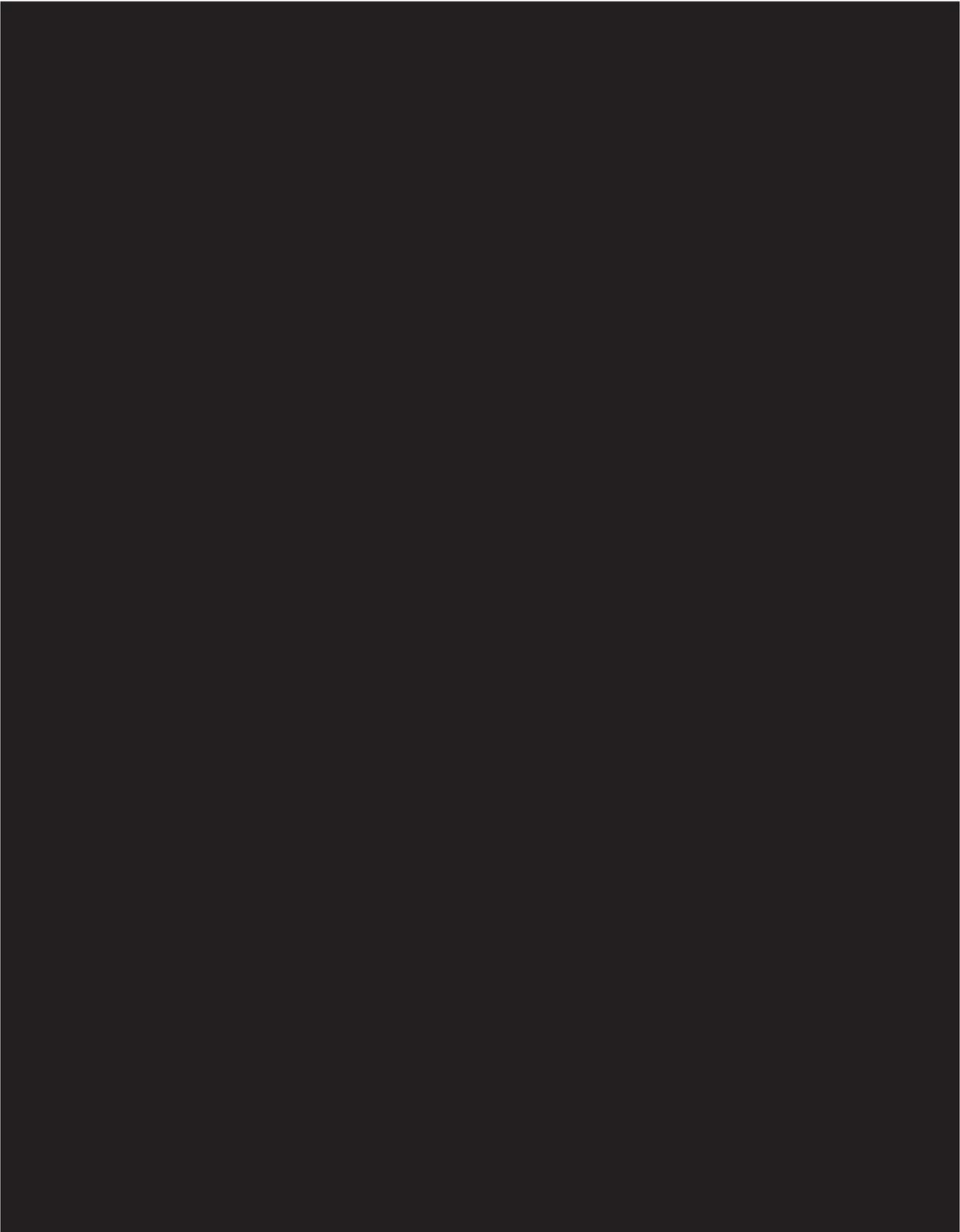
2012

Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze (L'Art est en danger. Trois essais) de George Grosz et Wieland Herzfelde a paru initialement aux éditions Malik Verlag à Berlin, en 1925. "Der Kunstlump" (La canaille de l'art) de George Grosz et John Heartfield a été publié pour la première fois dans *Der Gegner*, 1^{re} année, cahier 10-12, Berlin, Malik Verlag, 1919-1920. L'allocution "Sur le photomontage" a été prononcée par Günther Anders à l'occasion de l'inauguration de l'exposition Heartfield à New York, en 1938. Elle n'a été publiée qu'en 1993, dans Günther Anders, *Gesammelte Schriften*, Munich, C. H. Beck.

© The Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey USA.
© John Heartfield Community of Heirs.
© "Über Photomontage, Ansprache zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung 1938 in New York", in *Mensch ohne Welt*, p. 173-191, Verlag C.H. Beck, München, 1993, pour le texte de Günther Anders.
© Adagp, Paris, 2012, pour la reproduction des dessins de George Grosz.
© The Heartfield Community of Heirs / ADAGP, Paris, 2012, pour la reproduction des photomontages de John Heartfield.
© AKG-images, pour la photographie ci-contre et en couverture.
© Éditions Allia, Paris, 2012, pour la traduction française.

GEORGE GROSZ, WIELAND HERZFELDE & JOHN HEARTFIELD
S'ENTRAÎNANT À LA BOXE (À L'ARRIÈRE-PLAN, ERWIN PISCATOR), BERLIN, VERS 1924





“ŒIL ARMÉ” & MONSTRES PHOTOGÉNIQUES

EN 1914, Clive Bell, historien de l'art londonien, publie *Art*, ouvrage au titre aussi sobre qu'ambitieux. Plusieurs fois réimprimé dans les années suivantes, son livre paraît dans une édition allemande dès 1922. Pour l'auteur, l'essence de l'art réside dans une organisation particulière de signes plastiques, à l'exclusion de toute autre considération. En conséquence, le recours à la représentation lui apparaît comme le symptôme chez l'artiste d'un talent médiocre et d'une inspiration défaillante. Quant à la sensibilité du spectateur pour la chose représentée, il y voit la marque d'un esprit borné, d'une pauvreté intrinsèque, enfermant le récepteur inapte dans les limites de son propre monde et lui barrant l'accès au royaume sublime de l'Art. Étant entendu que l'œuvre d'art véritable doit transporter le bon spectateur hors de la vie ordinaire, vers l'extase esthétique, lui permettre de s'aveugler au sujet pour ne plus voir que des formes et des couleurs dans un espace donné, il en conclut qu'utiliser l'art pour atteindre autre chose que la seule émotion esthétique est aussi incongru que de vouloir lire le journal avec un télescope.

Comme en écho, dans son roman *Die Molussische Katakombe* (1938), Günther Anders raconte par la voix d'Olo – le plus ancien des prisonniers de la catacombe de Molussie – une fable intitulée : “Le panneau indicateur ou qu'est-ce que l'art pur ?” Il y est question d'un chômeur affamé, entré dans le “musée d'art sans finalité” pour s'y réchauffer et reprendre des forces. C'est alors qu'assis dans l'un des confortables fauteuils rouges,

il aperçoit soudain une pancarte sur laquelle il déchiffre : “vers la cuisine populaire”. Ayant frappé à la porte désignée, il est rapidement déçu. L'homme qui le reçoit lui dit qu'il n'y a pas de cuisine populaire, que le panneau en question est une œuvre d'art – ce qu'atteste d'ailleurs son numéro d'inventaire – et l'inscription, un sujet social. Plus le chômeur s'enquiert du sens, et moins l'homme concentré sur les qualités purement aspectuelles de la pancarte le considère comme un interlocuteur valable. Mais, bientôt, affaibli par la faim, le malheureux déclare ne plus être en mesure de lire l'écriteau. S'ensuit alors un bref échange :

“Vraiment ?” reprit l'homme. Il semblait très heureusement surpris. “Je commençai à penser que vous étiez un de ces cas désespérés.

– Vraiment, dis-je faiblement. Toute la salle flottait devant mes yeux.

– Oubliez-vous la réalité ?

– Oui, dis-je dans un murmure.

– Êtes-vous encore vous-même ?

– Non, répondis-je dans un souffle.

– Vous délectez-vous du pur ornement ?

– Oui, articulais-je avec peine.

– Félicitations, conclut-il. Vous êtes sur la bonne voie.” Sur quoi il regarda sa montre, sursauta, et disparut.

C'était l'heure de passer à table.

Il ne fait aucun doute que ni le dessinateur génial George Grosz, ni son ami, le photomonteur John Heartfield, ni Wieland Herzfelde, frère de Heartfield

et directeur du Malik Verlag, maison d'édition où Grosz publia l'essentiel de ses albums, n'auraient eu besoin qu'on leur explique cette fable, et même, qu'ils l'auraient comprise jusque dans ses acceptions les plus subtiles. Car outre un point de vue politique partagé avec de nombreux autres artistes et intellectuels de leur époque, ce qui les réunit tous, Anders, Grosz, Heartfield et Herzfelde – au moment du moins où chacun d'eux rédige les écrits rassemblés ici –, ce qui les constitue en famille intellectuelle, c'est d'abord une conception commune des textes et dessins politiques, des photomontages, comme autant d'outils capables d'enclencher quelque effet sur et dans le réel. Eux ne distinguent pas la forme du fond – à considérer d'ailleurs que ces deux aspects puissent jamais être dissociés. Pour eux, la forme *est* le fond, quelles que soient les œuvres d'art prises en compte. C'est pourquoi elles sont toutes engagées, même celles qui refusent de prendre parti. La question n'est pas là, ni véritablement dans une simple opposition art figuratif/art abstrait. Dans leurs textes, les auteurs – Grosz, Heartfield et Herzfelde pour l'essentiel – citent un certain nombre d'artistes. Piet Mondrian n'en fait pas partie. Pourtant, son œuvre permet à l'évidence d'éclairer un aspect particulier de cette fable du panneau indicateur. L'art néo-plastique en rouge, jaune et bleu de Mondrian n'a pas de sujet, mais il a un contenu. Le principe binaire qui fonde sa quête d'une harmonie toujours en tension et se cristallise dans le conflit formel maximal constitué par le croisement de la verticale et de l'horizontale, prétend être un modèle d'organisation sociale. L'agencement particulier des

éléments formels choisis par le peintre et l'ensemble de leurs interactions définissent en effet un espace plastique et utopique au sein duquel, pourvu qu'il soit à la bonne place – et c'est pourquoi le mot "composition" est si souvent utilisé dans les titres de Mondrian – chacun devra pouvoir exister pour lui-même, et dans une relation harmonieuse et dynamique avec tous les autres éléments. Il mettra en valeur leurs qualités, grâce aux siennes propres, et inversement. Mais ce modèle de société, égalitaire sans être égalitariste, que d'aucuns pourront qualifier pour cette raison même d'idéal, se révélera comme un univers potentiellement totalitaire quand on aura compris que rien ne pourra y advenir qui ne soit déjà prévu par le système. Cette polysémie fondamentale de l'œuvre de Mondrian, sa capacité à tenir des discours contradictoires et pourtant simultanés – laquelle participe, à notre avis, de sa valeur – la condamne à coup sûr pour les auteurs à n'être qu'une pancarte, indiquant certes une direction, mais sans vraiment aboutir quelque part ; une œuvre d'art en un sens engagée, mais qui revendique aussi pour elle-même d'être sans finalité, autonome. C'est enfin un projet qui se détourne d'un présent imparfait et cherche à atteindre une vérité insaisissable dans le monde ordinaire, un univers des essences, très éloigné du monde visible. C'est ici qu'intervient le télescope de Bell.

D'une manière générale, et depuis longtemps, les philosophes et les artistes ont utilisé toutes sortes d'instruments optiques, une vaste collection de lentilles et divers miroirs. Des miroirs divins, capables de révéler l'invisible, des miroirs savants, magiques, sorciers, ou tout

simplement déformants. Aucun de ceux-là n'inspire les auteurs. Donner une forme sensible à des mondes immatériels, divertir l'œil en lui offrant des spectacles insolites, faire naître des mondes d'illusion, rien de tout cela ne fait partie de leur programme. Pour autant, ce refus que l'art soit le lieu du sacré ou, au contraire, de la simple récréation, n'implique pas qu'ils s'attachent à restituer le spectacle de la vie ordinaire tel que l'œil nu le perçoit, fût-ce dans ses aspects les plus sordides ou les plus révoltants. Ce serait pour eux une autre forme d'évitement. Leur regard critique qui s'exerce de près, ou à petite distance, n'entend pas confirmer que le monde comme il se donne à voir dit une vérité ontologique. Sa tâche est au contraire de pointer ce qui y agit de manière invisible et pourtant décisive. Anders aime à utiliser l'image des microbes et des bacilles, dont l'action délétère s'exerce clandestinement et ne se réduit pas aux seuls effets visibles qu'ils produisent finalement sur les corps et les organismes. Pour les voir, et les voir en action, il faut un microscope. C'est ainsi, justement, qu'Anders considère la fable, comme une explication, et comme un microscope capable de mettre les choses à la bonne taille, celle qui correspond à leur importance, voire à leur dangerosité réelles.

Le microscope de Günther Anders est assez différent de celui de Paul Klee pour qui cet appareil, en mettant sous les yeux des images que tous jugeraient a priori fantastiques et *exagérées*, sert la liberté de l'artiste désireux de s'émanciper de la *mimesis*. De fait, une feuille vue au travers de cette lentille ne ressemble pas du tout à celle que l'on voit pousser sur l'arbre. Personne pourtant ne pourra

dire que son image est moins fidèle à la nature. Dépasser les apparences, "remonter du modèle à la matrice", telle doit être pour Klee l'ambition du véritable artiste, quand les imposteurs "restent fixés en chemin" (*De l'art moderne*, 1924).

L'exagération, Anders la revendique comme un outil dans la mise en évidence d'une vérité. Dans ses *Philosophische Stenogramme* (1965), il la compare à une peinture excessivement en pâte, réalisée à dessein avec des traits de pinceaux trop épais pour que les choses ordinairement cachées qu'elle montre soient à la fois plus compréhensibles, et plus convaincantes. Nulle visée métaphysique en effet dans ce désir de rendre visible ce qui jouissait jusque-là de l'invisibilité. La fin est politique. Ainsi, en corrigeant une déformation antérieure, en remettant au bon format ce qui jusque-là avait été minimisé, l'exagération sert paradoxalement la vérité (*Die Molussische Katakombe*). Tel est le rôle joué par la fable-microscope. Tel est aussi le pouvoir du miroir tendu par Grosz à ses contemporains : c'est paradoxalement en montrant "leur grimace" qu'il prétend dévoiler "leur vrai visage". Ce qui déforme et défigure au contraire, c'est l'œil qui n'est pas armé pour voir véritablement ce contre quoi il faut se battre en ce monde.

Chez Grosz, l'exagération existe au même titre, dans l'outrance du trait, la charge caricaturale et la satire. Elle est une des armes mobilisées par son œil critique qui s'en est inventé bien d'autres : la transparence de ses dessins aux rayons x, qui montrent simultanément l'apparence et la réalité, et sont, à certains égards, les équivalents graphiques des photomontages de John Heartfield. Tous les changements de lentille enfin,



qui permettent de reconsidérer les phénomènes qui nous entourent. Telle est ainsi la force de l'effet de surprise que provoque le brusque renversement de la lunette par où nous regardons ordinairement la société. Si les choses ont vraiment été de toute éternité telles qu'elles sont aujourd'hui, dit Olo, "alors... il est grand temps de les changer !" Et puis, il y a cette possibilité, que l'écrivain Anders envie chez tous les artistes et dont Grosz et Heartfield font un large usage, de faire coexister simultanément dans le même espace une foule de choses jugées également opportunes, importantes et décisives, quand l'écriture, écrit le philosophe, est condamnée à traduire cette simultanéité originaires "dans l'idiome de la succession" (Anders, *Philosophische Stenogramme*). Cette dernière remarque semble ranimer un débat ancien, presque anachronique. Pourtant, il ne s'agit pas d'une énième digression sur les mérites comparés de la peinture et de la poésie, approchées sous l'angle de la *mimesis* et de la narration. Car l'artiste n'est plus ici poète, histo-

rien et moraliste, mais plutôt philosophe activiste.

Certes, c'est la recherche d'une efficacité maximale qui justifie que l'objectif se règle sur le monde de l'exploiteur : plus sa prospérité est scandaleuse, sa vulgarité outrancière, et plus il s'impose dans l'image comme préalable révoltant à l'existence de l'homme asservi. Montrer l'esclave, en revanche, ne fait pas voir le maître. Pourtant, l'on aurait tort d'ignorer que désigner ainsi le profiteuse à la vindicte, en appeler à son juste châtimeur et même, l'anticiper, s'accompagne aussi chez les artistes qui s'affirment oublieux d'eux-mêmes, et tout entiers dévolus à leur cause, d'un plaisir *personnel*. Il suffit, pour s'en convaincre de lire ces textes, de regarder les photomontages d'Heartfield, et plus encore, les dessins de Grosz. On se rendra alors compte que, de la victime et du bourreau, c'est incontestablement le second que, toujours, ils trouvent plus photogénique.

CATHERINE WERMESTER





George Grosz und Wieland Herzfelde

DIE KUNST
IST IN GEFAHR

Drei Aufsätze



D E R M A L I K - V E R L A G

PAGE DE TITRE DE L'ÉDITION ORIGINALE
DE L'ART EST EN DANGER. TROIS ESSAIS. PUBLIÉ AUX ÉDITIONS MALIK, BERLIN, 1925





Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze (L'Art est en danger. Trois essais) de George Grosz et Wieland Herzfelde a paru initialement aux éditions Malik, à Berlin, en 1925 (Malik-Bücherei, volume 3). L'ouvrage rassemble trois textes distincts, "Die Kunst ist in Gefahr" (L'art est en danger), "Paris als Kunststadt" (Paris, capitale de l'art) et, enfin, "Statt einer Biographie" (Au lieu d'une biographie). Ce dernier texte avait été publié pour la première fois dans le cahier 3 de la revue *Der Gegner*, 2^e année, 1920/21, p. 68-70.



L'ART EST EN DANGER
UN ESSAI D'ORIENTATION

GEORGE GROSZ & WIELAND HERZFELDE

CONSIDÈRE-T-ON l'art du présent, on découvre une matière folle et confuse. Difficile de se faire une véritable opinion.

Cette époque, avec ses contradictions, son combat impitoyable de tous contre tous, engendre, conformément à sa nature, des aspirations artistiques tout aussi contradictoires, se livrant un combat tout aussi impitoyable.

À quoi ressemble aujourd'hui le monde de l'art ?

Entrons dans son arène ! Du pathétique au clown excentrique, un étrange petit peuple s'y agit – de la joie et du soleil souvent, mais aussi de la pauteur et de la bagarre, jusqu'au bris de manche de pinceau, jusqu'au gauchissement de compas. De l'animation –, de la réclame –, de l'ivresse ; mais aussi une mise en retrait distinguée, de la résignation et de la fuite hors du monde. Une diversité individuelle, jusque dans les classes de l'Académie. Des revues d'art de toutes sortes, triangulaires, carrées, allongées – l'une combattant l'autre, bourrées de problèmes et de théories. Que l'on s'en saisisse, et alors on se demande : quelle est celle qui détient le vrai point de vue en matière d'art ? *Der Sturm*, *Der Kunstwart*, *Der Cicerone*, ou bien *Kunst und Künstler*, *G*, *das Kunstblatt* ?

Là, un groupe nie toute tradition ; en proie à une extase sauvage, on brandit son outil et l'on peint, tel un barbare, un autochtone de la première heure. D'autres sont strictement gothiques, catholiques accomplis, avec une subdivision sioniste ou bouddhiste. D'autres encore font figure de primitifs toscans – inspirés par les maîtres anciens, ils apportent une minceur bien mondaine, ou la tête à l'envers, *Knock-about*, avec une légère sauce parisienne. Quant aux cubistes et leur éternelle guitare, ils veulent eux aussi survivre,

*Premier
plan*

Revue