

Dr. Catherine Lorent, Chercheur indépendant, Berlin

L'expansion culturelle nationale-socialiste au Grand-Duché de Luxembourg: Artistes face à l'Occupation

La présentation qui suit reprend quelques aspects de ma thèse de doctorat. Intitulée *Die nationalsozialistische Kunst- und Kulturpolitik im Großherzogtum Luxemburg 1934-1944*, ma thèse a été rédigée en langue allemande et élaborée en cotutelle auprès de la Ruprecht- Karls-Universität Heidelberg et l'Université du Luxembourg sous la direction du Prof. Dr. Raphael Rosenberg et du Prof. Dr. Michel Pauly. Elle a été soutenue en septembre 2010 à l'Université du Luxembourg et a été publiée en 2012 chez Kliomedia à Trèves.

Mes recherches ont pour objet la politique de l'art et de la culture au Grand-Duché de Luxembourg entre 1934 et 1944. Le contexte culturel et politique de cette décennie, pendant laquelle a eu lieu l'occupation du Luxembourg par l'Allemagne national-socialiste (de 1940 à 1944), se caractérise par la richesse des facettes qui résultent des interdépendances des développements culturels, politiques et sociaux entre le Grand-Duché et ses pays voisins.

À cette époque, le Luxembourg était avant tout un lieu de rencontre entre cultures française et allemande. L'année 1934, date de création de la *Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst (Gedelit)* comme organe de propagande pro-allemande, pendant que l'Alliance française organisait la diffusion de la culture francophone, francophile, marque le début de la période analysée dans le cadre de mon travail de recherche.

Les quatre années d'occupation en particulier n'ont pas encore souvent fait l'objet de recherches portant sur le domaine des arts visuels confrontés aux oppressions de l'occupant et à la propagande nazie.

Dans les publications généralistes sur l'art au Luxembourg et dans la plupart des biographies d'artistes, les années de l'occupation nazie ont été ignorées pendant longtemps, comme c'était par exemple le cas dans l'ouvrage illustré *L'art au Luxembourg*, paru en 2006¹, qui avait pourtant l'ambition d'aborder l'intégralité de la question.

Depuis 2000, des expositions importantes ont cependant été consacrées en partie à la politique culturelle nazie au Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg : la première exposition *... et wor alles nët sou einfach* («... tout n'était pas aussi simple») en 2002 et le catalogue de cette exposition, *Lesebuch zur Ausstellung*, Publications scientifiques du Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg, tome X, paru au Luxembourg en 2002 posent dix problématiques concernant le pays confronté à la Seconde Guerre mondiale et ne passent pas sous silence le délicat sujet de la collaboration, qui ne saurait être résumé par une vision manichéenne des rapports entre collaborateurs et résistants.² La deuxième exposition, *Le grand pillage*

¹ *L'art au Luxembourg*, éd. par Alex Langini, Editions Schortgen, 2006.

² Particulièrement la contribution de Benoît Majerus: « Kollaboration in Luxemburg, die falsche Frage? », 2002, p. 126.

(2005) et le recueil d'essais intitulé *Ausgeraubt, Aktuelle Fragen zum nationalsozialistischen Kulturgutraub in Europa* à cette occasion traitent du pillage de biens culturels par l'occupant nazi dans un contexte international.³ Dans cet ouvrage, l'on trouve un court article intitulé *Die Okkupation der Luxemburger Kultur: Geförderte und verfemte Künstler* qui livre une vision d'ensemble de la situation des beaux-arts au Luxembourg sous l'occupation nazie, or donne de fausses informations – en affirmant que les expositions d'art au Luxembourg étaient identiques à celles intitulées *Große Moselländische Kunstausstellungen* à Berlin ou à Posen – et crée en même temps un antagonisme artificiel en ne confrontant que deux destins d'artistes à l'occupation nazie.⁴ Alors nous évoquons une autre problématique, celle de l'épuration administrative et de la vie artistique et littéraire après la fin de la Seconde Guerre mondiale, qui est nécessairement liée à la période précédente. Au début des années 1980, le journaliste luxembourgeois Paul Cerf avait abordé le sujet de la dénazification au Luxembourg. Son livre intitulé *De l'épuration administrative au Grand-Duché de Luxembourg après la seconde guerre mondiale*, qui a été réédité à deux reprises, met à jour le fonctionnement du « ministère de l'Épuration » tout en mettant en évidence l'étendue de ce processus. Il fait preuve en outre d'une volonté de nuire à la réputation de certaines personnes précises : la description de certains cas particuliers de collaboration semble constituer un plan de vengeance personnel de l'auteur, notamment en évitant de souligner le contexte de la politique culturelle nazie, et surtout en faisant économie de toute référence archivistique.

Notre étude s'est principalement basée sur des sources historiques, notamment des dossiers de l'épuration administrative, des recueils personnels d'artistes et des publications national-socialistes. Elle a été rédigée en employant en particulier des méthodes historiographiques, alors que le recours aux méthodes de l'histoire de l'art, de l'iconographie ou encore de l'iconologie a été plus limitée.

Pour comprendre mieux la dépossession de la liberté artistique comme l'instrumentalisation des arts à des fins politiques totalitaires, nous commençons par une introduction à la vie artistique au Luxembourg pendant les années 1930. Y sont présentées les associations et les organisations artistiques, en mettant l'accent sur l'opposition entre le Cercle artistique de Luxembourg (CAL) et la Sécession comme conflit de génération entre artistes, ainsi que les institutions culturelles en place et leurs rôles respectifs. La situation de l'art au Luxembourg est décrite par la présentation des plasticiens les plus importants de cette époque, dans le cadre du média utilisé, peinture ou sculpture. Le peintre Joseph Kutter par exemple, avec ses portraits, ses intérieurs et ses paysages, était très présent à l'époque de l'entre-deux-guerres. La figuration dominait non seulement dans la peinture, mais aussi dans la sculpture, qui était le plus souvent liée à des projets d'architecture ou de monuments – citons par exemple le monument du Souvenir (*Gëlle Fra*) de Claus Cito.⁵ Le lien entre l'art luxembourgeois et les courants artistiques internationaux est

³ Publications scientifiques du Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg publié en 2007.

⁴ Voir la contribution de Line Malané, p. 21.

⁵ Voir également mes contributions suivantes sur Claus Cito et la *Gëlle Fra*: *Die Rezeption der Gëlle Fra von 1923 bis heute* dans: Exposition d'Gëlle Fra, Bascharage, catalogue publié par l'agence luxembourgeoise d'action culturelle, Luxembourg, 2010, p. 85 et Claus Cito, *eine luxemburgische Bildhauerkarriere – Werkverzeichnis*, agence luxembourgeoise d'action culturelle, Luxembourg,

illustré par plusieurs exemples. Il s'agit de détecter les influences de l'impressionnisme, de l'expressionnisme, du surréalisme ou encore du réalisme expressif dans les œuvres d'artistes luxembourgeois. La désignation de réalisme expressif a été établie par l'historien de l'art Rainer Zimmermann dans son ouvrage intitulé *Expressiver Realismus, Malerei der verschollenen Generation*, paru à Munich en 1994. Nous noterons au passage que la peinture abstraite n'a connu au Luxembourg qu'un seul représentant notable, Théo Kerg. La situation professionnelle divise les artistes en deux catégories, les artistes indépendants et les « artistes-professeurs ». De plus, elle est analysée sous l'aspect d'un contexte culturel international : presque tout artiste luxembourgeois a suivi ses études à l'étranger. Beaucoup de biographies mentionnent des séjours d'études dans au moins deux pays.

La politisation des beaux-arts au Grand-Duché augmente avec la participation d'artistes luxembourgeois aux Expositions universelles des années 1930, notamment à Paris en 1937 et à New York en 1939, qui mirent en évidence le rôle des beaux-arts comme outil de propagande au service des nations. Après la prise du pouvoir par Hitler en 1933 en Allemagne, l'État national-socialiste ne tarda pas à y lancer une politique culturelle et artistique répressive, dont les axes principaux peuvent se résumer comme suit : inauguration de la Maison de l'art allemand (Haus der Deutschen Kunst), promotion de l'exposition itinérante «Entartete Kunst» («l'art dégénéré») à partir de 1937, mais surtout diffamation et persécution des artistes désormais considérés comme dégénérés, ainsi que détérioration et pillage des biens culturels. Lors de l'Exposition universelle de Paris en 1937, la concurrence effrénée entre les pavillons de l'Allemagne nazie et de l'Union soviétique poussa les autres nations à prendre position dans cette course au prestige culturel. Le Luxembourg se tourna alors vers la France: le pavillon du Luxembourg abrita des œuvres d'artistes autant français que luxembourgeois. Une exposition de peinture française intitulée «La peinture française contemporaine : de Manet à nos jours» eut aussi lieu dans la ville de Luxembourg, comportant une centaine d'œuvres d'artistes célèbres, notamment Monet et Renoir. Cette exposition fut considérée comme un «événement majeur de travail de propagande française» par le service de renseignements de la Schutzstaffel SS.⁶ L'affrontement des machines de propagande pro-allemande et pro-française se cristallise alors dans les activités de la Gedelit et de l'Alliance française. Nous avons en particulier étudié le rôle de la Gedelit dans le développement d'une politique culturelle pro-allemande et pro-nazie. En outre, nous nous intéressons à la réception de la politique culturelle de l'Allemagne nazie par la presse luxembourgeoise, avant de nous consacrer à la présentation du thème principal de cette étude.

L'analyse de documents – pour la plupart encore inédits – nous permet de mettre en évidence la situation complexe des artistes luxembourgeois face à l'occupation nazie. La deuxième partie traite de l'instrumentalisation des beaux-arts par l'appareil

2014 ; Claus Cito und die luxemburgische Kunstszene, p. 113; Die Weltausstellungen, p.127; Claus Cito und der Zweite Weltkrieg, p.137.

⁶ Source SD23 du soi disant Sicherheitsdienst de la Schutzstaffel, conservée aux Archives nationales de Luxembourg.

national-socialiste et livre une présentation de la situation du milieu artistique face aux répressions de l'occupant.

Après l'invasion par les troupes allemandes le 10 mai 1940, le Luxembourg fut considéré sous l'Occupation comme faisant partie du Gau Koblenz-Trier, dont le nom fut changé en *Gau Moselland* en 1942 sous le gauleiter Gustav Simon. En présentant la politique culturelle nazie sous ses différents aspects, nous pouvons mieux comprendre un des objectifs essentiels de l'occupation allemande : la germanisation des Luxembourgeois, qui s'exprima par le slogan «Heim ins Reich», le retour à la mère patrie, au Reich, ce qui impliquait que la politique culturelle occupait une position considérable dans l'administration nazie.

En considérant les démarches politiques et culturelles nazies, deux questions s'imposent:

Comment les artistes plasticiens surmontaient-ils les difficultés dues aux bouleversements politiques et sociaux dans leur pays, et la résistance à l'occupant ou la collaboration étaient-elles les seules options lorsqu'il s'agissait d'affronter la répression des national-socialistes dans le domaine culturel ?

Ainsi, présentons d'abord les organes de la politique culturelle de l'occupant et les mesures prises par celui-ci, en commençant par la *Gleichschaltung*, la «mise au pas» des structures et institutions culturelles, notamment par la création du Kulturverband Gau Moselland qui avait son siège dans la capitale du Gau, à Coblenz, ainsi que de la Landeskultur- kammer (LKK), équivalent régional de la fameuse Reichskulturkammer (RKK) du Reich, menée par le ministre de la propagande Joseph Goebbels. En 1941, le Luxembourg fut divisé en 13 *Kunstkreise*, des «cercles artistiques» – à ne pas confondre avec le Cercle artistique de Luxembourg qui, pendant la guerre, avait été dissous – et la Gedelit jouait désormais le rôle d'organisateur de la politique culturelle nazie. Après avoir exposé la fonction de la *Große Deutsche Kunstausstellung* (GDK) qui avait lieu annuellement à la Haus der Deutschen Kunst à Munich entre 1937 et 1945, nous mettons en évidence les prototypes principalement représentés dans l'art promu par le régime nazi – ce que l'on a appelé par la suite *Tendenzkunst* – comme le paysan, l'ouvrier, le héros.

Par ailleurs, nous approfondissons certains aspects particuliers comme le rôle du kitsch dans la production artistique et dans les métiers artisanaux, qualifiés de *Volkskunst*, ou encore la mise en évidence de la *Kriegswichtigkeit*, l'utilisation des beaux-arts comme instrument de promotion pour la guerre.

Or, l'instrumentalisation par le régime en place ne concernait pas seulement le domaine des beaux-arts. Il y eut également des *Lichtbildvorträge*, des conférences avec diaporama, sur l'histoire de l'art allemand. Elles étaient organisées dans les *Kunstkreise* comme instruments d'indoctrination et souvent présentées par de célèbres historiens de l'art allemands, notamment Dagobert Frey, le directeur de l'Institut d'histoire de l'art de Breslau (aujourd'hui Wrocław), qui fit un exposé sur l'œuvre du peintre allemand Adolf von Menzel.

La programmation systématique d'expositions d'art fut appliquée dès le début de 1941 avec la «Große Kunstschau» et la «Kleine Kunstschau», qui étaient des expositions itinérantes dans les petites et moyennes villes du Gau. Y étaient montrées des peintures, des sculptures et des œuvres graphiques d'artistes allemands et luxembourgeois. À la «petite exposition d'art» s'ajoutaient à des fins

pédagogiques des reproductions d'artistes allemands d'importance, par exemple Albrecht Dürer. Au cours de la même année, une exposition itinérante de grande envergure transita par Berlin pour continuer vers Posen (aujourd'hui Poznan) et Breslau pendant quelques mois jusqu'à l'été 1942: la «Kunstaustellung Moselland», qui présentait plus de 200 œuvres d'artistes originaires du Gau Moselland, tant allemands que luxembourgeois. Cette exposition fut alors présentée comme preuve d'un échange culturel entre l'est et l'ouest, alors même que l'occupant s'acharnait à transplanter des familles luxembourgeoises entières dans les régions de l'est du Reich, mesure prise pour punir les proches de ceux qui ne se conformaient pas au régime nazi, surtout après la grève générale de fin août 1942 et suite à l'introduction du recrutement forcé des jeunes hommes à la Wehrmacht.

Au Luxembourg se tenaient également des expositions à la Kunsthaus Luxemburg, un bâtiment qui avait précédemment abrité le grand magasin *À la Bourse* et qui fut confisqué à son ancien propriétaire juif. Les résidences grand-ducales furent elles aussi transformées en infrastructure culturelle. Le palais grand-ducal, qui abritait une taverne, la fameuse *Schlossschenke*, faisait fonction de siège de la *Künstlerkameradschaft*, une camaraderie créée pour les acteurs du domaine culturel. Aux artistes refusant de devenir membre de la VdB (*Volksdeutsche Bewegung*) ou de la LKK, l'occupant imposa une interdiction d'exercer leur métier.

La complexité des rapports entre oppression nazie, résistance et collaboration est analysée à l'aide d'exemples – comme les deux *Künstlerfahrten* vers l'*Altreich* et l'Autriche annexée, voyages destinés à des artistes et organisés par la *Volksbund für das Deutschtum im Ausland* (VDA) en 1941 et 1942, afin de les instruire dans le sens de l'idéologie national-socialiste. L'éventail des réactions des artistes alla de la résistance active ou passive à la coopération et à la collaboration. Nous avons aussi tenté d'éclairer les rapports complexes qui régissaient la vie professionnelle des artistes pendant l'occupation nazie et à expliquer toutes les attitudes ambivalentes de certaines personnalités. Pour raisons des droits personnels, face à l'enregistrement de la séance présente, je ne me permets pas dénommer les personnes sans l'autorisation de leurs proches. Pour éclairer les choix et le destin de certains artistes, les sources n'ont pas été mises à disposition, soit par refus de certaines familles de donner des informations, soit par absence de documents.

Notre étude ne prétend pas cerner l'intégralité du sujet, mais elle cherche à enrichir le débat sur la question des beaux-arts au Grand-Duché pendant l'Occupation, tout en comblant des lacunes fondamentales dans la recherche en histoire de l'art luxembourgeois au XX^e siècle et en livrant une explication plausible à l'intérêt de la scène artistique du pays pour l'art abstrait et l'école artistique française dans l'immédiat après-guerre.