



Laurent Baridon, Frédérique Desbuissons et Dominic Hardy (dir.)

L'Image railleuse La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

John Heartfield et la tradition satirique française

Modèles et transferts

Franck Knoery

DOI : 10.4000/books.inha.8613

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 6 juin 2019

Collection : Actes de colloques

ISBN électronique : 9782917902707



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

KNOERY, Franck. *John Heartfield et la tradition satirique française : Modèles et transferts* In : *L'Image railleuse : La satire visuelle du XVIII^e siècle à nos jours* [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (généralisé le 18 décembre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/inha/8613>>. ISBN : 9782917902707. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.8613>.

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2020.

John Heartfield et la tradition satirique française

Modèles et transferts

Franck Knoery

- ¹ En 1935, l'artiste allemand John Heartfield (1891-1967), co-fondateur du Club Dada de Berlin et célèbre contributeur de l'hebdomadaire communiste *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (couramment abrégé *AIZ*), fut invité à Paris par l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires, alors dirigée par Louis Aragon, pour y présenter la première exposition française de ses œuvres, à la Maison de la Culture (fig. 1). Cette exposition, annoncée par le sous-titre « 150 photomontages politiques et satiriques d'actualité », se tint dans le contexte du vaste débat qui animait alors la scène artistique et culturelle française autour des enjeux du réalisme. Elle donna lieu à quelques affrontements demeurés célèbres entre les tenants de l'autonomie de l'art et les partisans d'un rapprochement avec le réalisme socialiste.



Fig. 1 : Affiche de l'exposition des œuvres de John Heartfield à la Maison de la Culture, Paris, 1935.
© CC-BY.

- 2 Dans ce contexte, l'œuvre de Heartfield, issue des expérimentations du Club Dada, mais désormais conforme aux exigences de la III^e Internationale, pouvait recueillir une certaine unanimité. Dans un texte intitulé « John Heartfield et la beauté révolutionnaire », Louis Aragon identifie l'œuvre du photomonteur comme la synthèse des nécessités de l'art et des nouveaux enjeux politiques dans une Europe menacée par la montée du nazisme. Pour justifier cette légitimité politique, Aragon convoque une référence significative à la tradition satirique, et notamment française. Il établit en effet une filiation dans laquelle se succèdent naturellement Francisco de Goya, Honoré Daumier et Heartfield : « Depuis *Les Châtiments* et *Napoléon le Petit*, aucun poète n'avait atteint les hauteurs où voici Heartfield face à Hitler. Car aussi bien, dans la peinture et le dessin, les précédents manquent-ils malgré Goya, Wirtz et Daumier¹. » Ce sont les mêmes noms que sollicite à son tour René Crevel dans son intervention à l'occasion de ces débats :

John Heartfield a traité, avec la plus exacte violence et la plus péremptoire imagination, les sujets que l'actualité, l'urgence de la lutte, le besoin de savoir, l'indignation qui n'a pas à se contenir, les nécessités révolutionnaires peuvent imposer à l'artiste, pour le plus grand profit de l'art. D'autre part, l'histoire nous montre que des tableaux, des dessins à signification politique précise, des œuvres révolutionnaires, aussi bien par le sujet que par la technique, comme furent celles de Goya, de Daumier, non seulement ont décrit, pour la condamner dans ce qu'elle avait de plus atrocement particulier, leur époque, mais encore ont permis aux artistes à venir de trouver des chemins nouveaux².

- 3 La réception française de l'œuvre de John Heartfield témoigne de la vitalité des réseaux de l'avant-garde européenne. Elle exprime également la pérennité de certains modèles graphiques véhiculés par la tradition satirique dont il a assuré le renouvellement. Nous proposons d'étudier, à travers son exemple, les mécanismes par lesquels le corpus du

dessin de presse français a pu se communiquer à l'avant-garde allemande de l'entre-deux-guerres. Nous identifierons dans un premier temps les principaux acteurs de ce transfert (critiques, historiens d'art, éditeurs et collectionneurs) ainsi que la pérennisation de certains motifs par la tradition du dessin de presse. Nous aborderons alors les spécificités du photomontage envisagé dans son champ d'action politique et sa caractérisation comme « arme ». Enfin, nous proposerons de rapprocher les œuvres de leurs sources afin d'isoler des procédés récurrents et de faire émerger une typologie de motifs.

Transfert et intercesseurs

- 4 Les rencontres organisées à Paris en 1935 donnèrent l'occasion de voir s'exprimer des personnalités au rôle déterminant dans le rapprochement entre la tradition satirique française et le combat antifasciste en Allemagne. La Maison de la Culture accueillit en effet deux autres exilés allemands : Eduard Fuchs et Walter Benjamin. Le premier était un francophile convaincu, collectionneur et historien de la caricature, qui avait fréquenté Heartfield et George Grosz dans le milieu des années 1920. Connu depuis de nombreuses années des marchands d'estampes parisiens, il était souvent décrit comme un bibliophile compulsif et génial³. Grosz le qualifia notamment de « scarabée du genre à ramasser tout ce qui se trouvait sur son passage⁴ ». Il passe également pour avoir fait connaître l'œuvre de Daumier en Allemagne, en lui consacrant de nombreux articles et plusieurs volumes aux éditions Albert Langen⁵. La double entreprise de Fuchs visait d'une part à abolir la perception de l'œuvre de Daumier en deux ensembles séparés, la grande peinture et l'illustration, et, consécutivement, à encourager une lecture politique de celle-ci. Il fait ainsi valoir que « [le] secret de la puissance de Daumier se trouve justement dans sa conviction politique. [...] Et par conséquent, on ne peut, lorsque l'on fait une analyse de son œuvre peinte, rejeter le problème politique, comme cela a été fait jusqu'ici par tous ceux qui ont commenté la peinture de Daumier⁶. »
- 5 Fuchs avait trouvé un ami et exégète en Walter Benjamin, qui était également à Paris au milieu des années 1930. Après son célèbre discours à l'Institut pour l'étude du fascisme, dans lequel il avait identifié en Heartfield le modèle de l'auteur « producteur », à même de donner à sa technique une « valeur d'usage révolutionnaire⁷ », il était en effet occupé à la rédaction de deux nouveaux articles, dont le fameux « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». L'autre texte était précisément consacré à Eduard Fuchs, « collectionneur et historien⁸ ». Il reconnaissait l'apport significatif de ce dernier à la formation d'une méthodologie marxiste de l'histoire de l'art liée à la singularité de sa position d'historien collectionneur d'estampes, qui l'avait mis en contact avec une production sérielle remettant en cause les principes d'unicité de l'œuvre et de génie. L'autre apport de la méthode de Fuchs consistait en sa capacité à éclairer les œuvres du passé de sa connaissance de la production contemporaine. Benjamin l'avait relevé : « La référence permanente à l'art contemporain fait partie des impulsions les plus importantes du collectionneur que fut Fuchs. [...] Sa connaissance incomparable de la caricature ancienne permet à Fuchs d'accéder très tôt aux travaux d'un Toulouse-Lautrec, d'un Heartfield et d'un George Grosz⁹. » Après avoir été proche de Max Liebermann et de Max Slevogt, il s'était intéressé aux productions les plus radicales de son temps, pour peu que ces dernières affichassent des intentions révolutionnaires¹⁰. La lecture marxiste de l'histoire à laquelle s'était prêtée l'œuvre de

Daumier donna encore lieu à une autre explication, dans les termes d'une actualisation. C'est celle que proposait le journaliste et critique d'art Erich Knauf, qui pouvait présenter les « dessins politiques » de Daumier comme « toujours actuels », en précisant : « Ses dessins, et les légendes qui les accompagnent, sont d'une telle clarté politique qu'ils s'accordent avec l'analyse la plus claire des phénomènes de l'époque, c'est-à-dire avec les analyses de Marx et Engels¹¹. »

- 6 Si le rapport de Heartfield au dessin de presse français a pu être décrit dans les termes d'une filiation, il apparaît que ce mécanisme linéaire de transmission est assez peu opérant pour comprendre la circulation des modèles graphiques. Heartfield est né en 1891, soit douze ans après la mort de Daumier, et fut actif en Allemagne durant la période comprise entre la guerre de 1914-1918 et l'accession au pouvoir des nazis, c'est-à-dire dans des circonstances politiques extrêmement défavorables aux échanges culturels entre les deux pays. Le lien qui les unit se serait davantage construit *a posteriori* et selon un principe de recherche de sources et de citations.
- 7 La connaissance de Daumier en Allemagne a bénéficié de plusieurs intermédiaires qui, dès le tournant du siècle, avaient rendu son œuvre accessible à tel point qu'en 1956, Jean Adhémar pouvait dire que l'œuvre de Daumier avait bénéficié d'une meilleure reconnaissance en Allemagne qu'en France¹². Dès 1904, le célèbre critique d'art Julius Meier-Graefe avait en effet réservé au peintre français une place de choix dans son *Histoire des développements de l'art moderne*, un ouvrage plusieurs fois réédité¹³. Mais c'est en premier lieu à l'historien de l'art Erich Klossowski que l'on doit d'avoir étudié la peinture de Daumier et d'avoir entrepris le premier travail de catalogage en 1908¹⁴. On peut identifier une première tendance de la réception de Daumier en Allemagne, qui, comme en France, a d'abord accompagné une intention de reconnaissance du peintre et s'est inscrite dans une lecture sensualiste et nietzschéenne qui trouvait un certain écho chez les artistes expressionnistes. Klossowski décrit ainsi Daumier comme « le peintre de l'énergie vitale, le visionnaire d'un chaos dans lequel les forces naissantes gonflent et frémissent avec une puissance terrible et surnaturelle¹⁵ ».
- 8 La réception de l'artiste par les cercles expressionnistes, et en particulier par Ernst Ludwig Kirchner, a été soulignée par Werner Hofmann¹⁶. Mais on pourra également relever qu'elle fut plus particulièrement le fait des tendances urbaines et révolutionnaires de ce mouvement qui avaient pu se former à la veille de la Première Guerre mondiale. L'une de ces tendances était représentée par l'hebdomadaire *Die Aktion*, dirigé par Franz Pfemfert, qui avait reproduit des œuvres de Daumier, en couverture comme au sein du journal, après le déclenchement des hostilités (fig. 2). Au moyen d'un procédé comparable à ceux qu'employait Daumier pour contourner la censure, la revue convoquait une œuvre du dessinateur français éloignée d'un demi-siècle pour dénoncer le nouvel embrasement nationaliste au cœur de l'Europe. La couverture du numéro du 12 septembre 1914 fait en effet référence à un autre conflit en présentant des soldats français au moment de la campagne d'Italie, en 1859. Deux mois plus tard, c'est au tour de l'écrivain Walter Serner, futur contributeur de Dada à Zurich, d'évoquer l'œuvre de Daumier en se référant à la toile *Ecce homo*¹⁷.



Fig. 2 : *Die Aktion*. Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst, 36-37, 12 septembre 1914.

© CC-BY.

- 9 Les revues allemandes telles que *Die Aktion* ont grandement contribué à la diffusion de ce corpus et à façonner ce qui apparaît comme un modèle satirique français. Fondées pour la plupart dans la période dite du Vormärz, autour de 1848, comme c'était le cas de *Fliegende Blätter* et de *Kladderadatsch*, elles revendiquaient une filiation avec les revues satiriques françaises *La Caricature* et *Le Charivari*¹⁸. Les revues apparues à la fin du XIX^e siècle, qui constituaient le patrimoine visuel des artistes de la génération de Heartfield, avaient prolongé cette tradition. *Jugend* avait par exemple publié à plusieurs reprises des planches de Daumier à côté de celles d'illustrateurs contemporains¹⁹. On signalera encore le rôle particulier joué par un autre titre, le *Süddeutscher Postillon*. Cet organe socialiste, dont Eduard Fuchs fut le rédacteur en chef, faisait également référence à la satire française. Comparé aux célèbres « moucherons politiques » de Daumier²⁰, le dessin de couverture du numéro 10, de mai 1898, réalisé par Max Engert, confine au plagiat.
- 10 Le rôle des collectionneurs privés et publics fut également décisif. Certains d'entre eux permirent de constituer des corpus importants, voire exhaustifs, dans le domaine de l'estampe satirique, à tel point que certains commentateurs, comme par exemple Claude Roger-Marx, s'inquiétèrent de voir l'Allemagne « s'emparer » de l'essentiel des œuvres de Daumier²¹. Parmi eux, l'entrepreneur et assureur berlinois Otto Gerstenberg, très grand collectionneur de l'art français du XIX^e siècle et en particulier de l'impressionnisme, qui, avant 1914, avait acheté plus de trois cents œuvres du dessinateur. Max Liebermann, qui avait également joué un rôle important dans la connaissance de l'œuvre de Daumier, possédait 3 000 de ses lithographies²². Du côté des institutions publiques, on retrouve la figure du grand défenseur de la modernité et de l'art français Hugo von Tschudi. Ce dernier fut à l'origine de l'entrée de nombreuses

œuvres de Daumier dans les collections publiques allemandes à Berlin, Munich et Mannheim. Comme l'a souligné Werner Hofmann, l'acquisition par Karl Ernst Osthaus, en 1909, de la toile de Daumier *Ecce homo* pour le musée Folkwang de Hagen (aujourd'hui à Essen) put aussi être considérée comme un événement²³.

Le photomontage comme arme

- 11 La question de la transmission à l'avant-garde artistique de l'entre-deux-guerres de ces modèles, issus de la stratification des exemples donnés par la presse allemande et du corpus sélectif des collectionneurs, soulève cependant d'autres questions. L'une des plus déterminantes est celle de l'adaptabilité des procédés de la caricature, reposant sur la déformation des motifs traditionnels empruntés à l'enseignement académique, aux recherches d'une avant-garde qui s'est débarrassée de toute tradition naturaliste. Au moment de la fondation du Club Dada, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, le langage graphique de Daumier, dont la forme avait pu se transmettre à certains artistes de la Sécession berlinoise, comme Max Slevogt ou Max Liebermann, pouvait sembler parfaitement étranger aux expérimentations de Dada. Daumier était de surcroît associé au goût de la bourgeoisie libérale pour l'art français, qui cristallisait toute l'exécration des jeunes artistes. Dada n'était cependant pas exempt d'une forme de réalisme : sa production, en particulier le collage, passait pour l'expression d'une réalité déconstruite et parcellaire, par analogie avec la société de Weimar et la crise de l'après-guerre. Le philosophe Günther Anders affirme par exemple que Dada n'était « rien d'autre qu'un moyen pour représenter, par le trouble de l'image, le désordre du monde²⁴ ».
- 12 Peu d'observateurs ont cependant relevé la corrélation entre la simplification du photomontage dada et l'adoption plus systématique et plus lisible des procédés satiriques. Sonia de Puineuf a souligné l'importance de la composante caricaturale du photomontage dada, qui combine des éléments de la réalité pour les rassembler dans un dispositif grotesque²⁵. Raoul Hausmann peut par exemple avoir recours à des procédés de déformation ou d'animalisation pour représenter un Ludendorff ou un Hindenburg, dans un ouvrage dont le sous-titre revendiquait une portée satirique²⁶. On peut également observer leur emploi dans son célèbre collage de 1920 intitulé *Le Critique d'art* : le personnage y est représenté doté d'une tête démesurée, d'une bouche déformée et d'un stylo, attribut lié à sa fonction qui joue également ici un rôle de substitut phallique²⁷. Dans la même veine, Hannah Höch dresse le portrait collectif de la République de Weimar en une série de grands collages envisagés comme des coupes transversales de la société²⁸.
- 13 Cette composante satirique apparaît très tôt également dans les montages de Heartfield. La première publication où apparaît son nom, le numéro unique de *Jedermann sein eigener Fussball* [À chacun son propre football], paru en 1919, en exploite les ressorts. Dans un collage apparemment inoffensif, il se prête au jeu de l'association visuelle. Le portrait collectif des principaux dirigeants de la République de Weimar, présentés en éventail, rapproche en effet des personnalités d'obédiences politiques différentes pour suggérer une certaine collusion : le président social-démocrate Friedrich Ebert se trouve ainsi associé à son ministre répressif, Gustav Noske, ou encore au héros de guerre Ludendorff. L'historien de l'art Andrés Mario Zervigón nota que l'écart entre l'image et le texte, « Lequel d'entre eux est le plus beau ? », ouvre

également une brèche satirique qui interroge la validité de la photographie elle-même²⁹.

- 14 Dans les perfectionnements qu'allait lui apporter Heartfield, le photomontage pouvait encore se rapprocher d'une certaine forme de réalisme social. Parce qu'il intégrait un matériau photographique, dont la qualité supposée objective avait été largement promue par la guerre, il semblait également en mesure de satisfaire aux exigences du combat politique révolutionnaire. En 1920, le promoteur des éditions Malik, Wieland Herzfelde, fait encore valoir cette composante réaliste dans l'activité de Dada : « Les dadaïstes se reconnaissent pour unique programme le devoir de donner pour contenu à leurs images l'événement présent tant sur le plan du temps que du lieu, raison pour laquelle ils prennent comme source de leur production non pas les *Mille et une nuits* ou les *Tableaux indo-chinois* mais les magazines illustrés et éditoriaux de presse³⁰. » Le photomontage présentait l'avantage de pouvoir conserver la puissance réaliste de l'image photographique en lui adjoignant, par la découpe et l'assemblage, les moyens de déformation du dessin satirique. Walter Benjamin relève également qu'une photographie modifiée et augmentée d'une légende peut s'apparenter à « un instrument politique³¹ ». Il rejoint en cela Sergueï Tretiakov, qui voit dans l'évolution du photomontage développé par Heartfield un potentiel révolutionnaire. Auteur de la première monographie consacrée à l'artiste allemand, il décrit ainsi cette évolution :

L'épanchement dadaïste dans les travaux de Heartfield n'a pas tenu très longtemps. Il a rapidement renoncé à employer sa force créatrice à ce feu d'artifice inutile. Ses œuvres sont devenues des armes acérées. Bientôt ses montages sont devenus indissociables de son activité pour le parti. Ils sont une histoire du Parti communiste d'Allemagne. Les photomontages de la période dadaïste de Heartfield, consistaient en l'assemblage d'une multitude de détails, mais plus le temps passait, plus son langage devenait laconique, et plus ses montages se construisaient avec une économie de moyens³².

- 15 Le réalisme socialiste auquel avait adhéré Tretiakov requiert en effet un langage unifié et simplifié empruntant aux codes d'une photographie à laquelle il attribue des qualités de véracité et de sincérité. Heartfield s'en était rapproché en augmentant la part photographique de ses collages et en retrouvant une certaine cohérence visuelle par ses assemblages. Sa contribution à l'hebdomadaire *Arbeiter Illustrierte Zeitung* à partir de 1930 l'amena tout particulièrement à systématiser ces procédés. On observe également que les grands satiristes français, au premier plan desquels Daumier, y sont plus directement cités.

Une iconographie actualisée

- 16 La référence à la tradition satirique commence avec l'association de son auteur à l'iconographie de la liberté de la presse. Celle-ci est dominée par le motif de la paire de ciseaux qui, de *La Résurrection de la Censure* de Grandville à *l'Anastasie* de Gill, ponctue l'imagerie satirique du XIX^e siècle français. Si l'on rapproche ici le portrait du chef de la police Zörgiebel³³, responsable des répressions contre les spartakistes, du portrait du ministre Antoine d'Argout par Daumier, on trouve dans les deux cas un usage détourné du motif : associée à la censure, la paire de ciseaux se voit ici retournée contre ses instigateurs (fig. 3).



Fig. 3 : Honoré Daumier, « D'ARG... », *La Caricature*, 9 août 1832.

© CC-BY.

- 17 La dénonciation de la presse bourgeoise, qui, chez Daumier, était incarnée par le journal *Le Constitutionnel*, devenu l'organe officiel de la monarchie de Juillet, fournissait un autre sujet de moquerie. Dans une planche de Daumier, Chevassut est représenté aveuglé par son bonnet de nuit³⁴. Plus tard, George Grosz adapte ce principe à l'ensemble de la presse bourgeoise en employant à son tour la métaphore des yeux bandés pour mieux montrer l'aveuglement dont ses lecteurs seraient victimes³⁵. Un procédé repris également par John Heartfield deux ans plus tard, qui emmaillote cette fois complètement le lecteur dans les feuilles de la presse sociale-démocrate, *Vorwärts* et *Tempo*³⁶.
- 18 Un autre motif fut également rendu célèbre au cours d'un XIX^e siècle qui vit se répéter les scènes de répression politique et les opérations militaires : celui des terres dévastées et des champs de cadavres. En associant à ce paysage une figure identifiée, les satiristes trouvèrent un moyen de pointer du doigt quelque chef de guerre rendu responsable des atrocités. Heartfield puisa également dans ce registre. On pourra s'en convaincre si l'on rapproche le photomontage *Der Krieg*, paru dans le numéro 29 de l'*AIZ* en 1933, de la planche de Daumier *Voyage à travers les populations empressées*, tirée de *La Caricature* du 14 août 1834. L'analogie entre Louis-Philippe arpentant un champ de morts sur une monture grotesque et Hitler assimilé à l'allégorie de la Guerre du célèbre tableau de Franz von Stuck a été plusieurs fois soulignée³⁷. Les commentateurs de l'époque virent à juste titre dans ce nouveau montage l'exploitation de deux niveaux de lecture : celui, évident, de la dénonciation de la marche à la guerre, et celui, plus subtil, du détournement d'une œuvre qui a pu être associée à une certaine tradition picturale³⁸.
- 19 L'un des procédés les plus populaires du dessin satirique consiste en l'application de traits zoomorphes aux physionomies humaines. C'est ainsi que les « représentants »

politiques de Daumier peuvent voir leurs intentions exprimées à travers les caractères de l'animal auxquels ils sont apparentés. Le fouriériste Victor Considérant, dont la généreuse chevelure se prêtait facilement à cette assimilation, est par exemple représenté en fauve dans une lithographie de 1849 (fig. 4).



Fig. 4 : Honoré Daumier, « Victor Considérant », *Le Charivari*, 24, 22 février 1849.

© CC-BY.

- 20 Dans une planche décrivant les conclusions d'un congrès du SPD qui s'était tenu non loin du zoo de Berlin en 1931, John Heartfield affuble à son tour un représentant social-démocrate, tenu pour avoir trahi les intérêts du peuple ouvrier, d'un faciès félin³⁹. On relèvera l'intérêt pour le motif du zoo de Berlin, qui put jouer un rôle comparable à celui du Jardin des Plantes parisien au XIX^e siècle. Les animaux, identifiés à des corps sociaux ou à des types, permettent aux artistes d'exprimer leurs considérations sur la société et la politique⁴⁰.
- 21 De manière générale, l'imaginaire attaché aux sciences naturelles est régulièrement sollicité dans l'imagerie satirique. *Les Métamorphoses du jour* de Grandville ou *La Ménagerie impériale* de Paul Hadol attestent de son empreinte. Parmi ces motifs, les descriptions des mutations biologiques furent entre autres employées pour désigner, par analogie, les transformations de la société (fig. 5).



Fig. 5 : J.-J. Grandville, « La Métaphore de la chrysalide », *Le Magasin pittoresque*, 8, 1841.

Source : gallica.bnf.fr / BnF.

- 22 C'est bien à cette tradition graphique que Heartfield semble faire référence lorsque, dans le montage *Deutsche Naturgeschichte* [Histoire naturelle allemande], il décrit la gestation du nazisme⁴¹. La chrysalide du social-démocrate Ebert y engendre la chenille Hindenburg, qui elle-même donne naissance au papillon-sphinx Hitler. Une nouvelle fois, les procédés satiriques imaginés par le dessin de presse se prêtent efficacement à la description d'une société en proie aux mutations les plus radicales. Le registre scatologique, largement associé à la tradition satirique, est également réactualisé dans le cadre du combat antifasciste de Heartfield. Là où, dans son célèbre *Gargantua*, Daumier installe la chaise percée de Louis-Philippe place de la Concorde et décrit le cheminement digestif de l'impôt du roi, Heartfield montre la radiographie de Hitler avalant l'argent du peuple pour le transformer en fer-blanc⁴².
- 23 Après l'accession d'Hitler au pouvoir, l'existence de nombreux artistes allemands jugés subversifs fut menacée et beaucoup d'entre eux durent s'exiler. Heartfield se réfugia d'abord à Prague, où il rejoignit l'équipe éditoriale de l'*AIZ*, qui put, en empruntant des voies clandestines, continuer de diffuser le journal à travers l'Europe et en Allemagne. Cette situation put conforter encore le sentiment d'identification aux grands satiristes français, menacés et parfois condamnés pour avoir défendu la liberté de la presse. Il semble en effet que Heartfield cultivait largement l'analogie entre les moments héroïques de la biographie de Daumier et sa propre situation. Dans un article paru en 1937, il fait valoir la réactualisation, nécessaire à ses yeux, du message de l'artiste républicain : « Le chef-d'œuvre de Daumier, son crayon sagace, d'une intelligence politique incomparable, a survécu à maintes "œuvres d'art éternelles", et le combat qu'il menait est encore aujourd'hui notre combat⁴³. »

24 En 1942, il reprit cette comparaison pour réagir à l'exploitation, par les autorités nazies, d'un dessin de Daumier paru dans la revue SS *Das Reich*. Ce nouvel article au ton indigné fournit à son auteur l'occasion d'un inventaire de quelques planches de l'artiste français contre la Prusse de Bismarck, mais aussi d'un hommage à Eduard Fuchs, mort peu de temps plus tôt, et qui se trouvait désormais inscrit dans la même généalogie héroïque des grands opposants à l'obscurantisme⁴⁴. Davantage que la filiation soulignée par la proposition de Heartfield, nous reconnaitrons ici une communauté d'intentions dans les stratégies éditoriales d'une presse contournant la censure, dans la reconnaissance du rôle qu'avaient à jouer les artistes dans le combat politique et, enfin, dans la foi, partagée aussi bien par Daumier que par Heartfield, en la capacité de l'œuvre imprimée à se propager et à transformer les consciences. Les mécanismes par lesquels des motifs apparus dans les conditions particulières de la monarchie de Juillet ont pu être transposés dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres ne peuvent être appréhendés qu'au regard de certains éléments de continuité culturelle. Les préceptes républicains qui ont pu servir de référence au socialisme allemand en sont une composante essentielle. Mais ces derniers sont également intimement liés au développement du dessin de presse, qui en est à la fois le produit et le mode d'expression privilégié. Dans ses spécificités techniques, le photomontage apparaît comme la combinaison la plus aboutie des qualités supposées réalistes de la photographie et de la capacité de déformation du dessin. À ce titre, il a pu assurer la continuité de certains procédés satiriques et satisfaire aux exigences d'un réalisme que le premier conflit mondial avait imposé aux arts visuels.

NOTES

1. Louis Aragon, « John Heartfield et la beauté révolutionnaire » (1935), *Commune*, 21, 15 mai 1935, reproduit dans *id.*, *Les Collages* (1965), Paris, Hermann, 1980, p. 79-89.
2. René Crevel, fragments d'une conférence donnée le 9 mai 1935 à la Maison de la Culture, publiés dans Serge Fauchereau (dir.), *La Querelle du réalisme*, Paris, éditions Cercle d'Art, 1987, p. 211.
3. Fedor von Zobeltitz, *Chronik der Gesellschaft unter dem letzten Kaiserreich*, Hambourg, 1922, cité par Thomas Huonker, *Revolution, Moral & Kunst. Eduard Fuchs. Leben und Werk*, Zurich, Limmat Verlag, 1985, p. 101.
4. George Grosz, *Un petit oui et un grand non. Sa vie racontée par lui-même* (1955), trad. Christian Boulay, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 260.
5. Voir notamment Eduard Fuchs, *Honoré Daumier. Lithographien*, Munich, Albert Langen Verlag, 1921.
6. Eduard Fuchs, *Der Maler Daumier*, Munich, Albert Langen Verlag, 1927, p. 11.
7. Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » (1934), dans *id.*, *Essais sur Brecht*, trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 134.
8. L'article avait été commandé par l'Institut für Sozialforschung de Francfort.
9. Walter Benjamin, « Eduard Fuchs, collectionneur et historien » (1937), dans *id.*, *Œuvres*, t. II, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 2000, p. 189-190.

10. Voir l'article d'Ulrich Weitz, « Der Sammler Eduard Fuchs. „Das Wesen der Revolution ist das Wesen der Daumierschen Kunst“ », dans Werner Hofmann (dir.), „Daumier ist Ungeheuer!“ Max Liebermann. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Bronzen von Honoré Daumier, cat. exp. (Berlin, Stiftung Brandenburger Tor – Max Liebermann Haus, 2 mars – 2 juin 2013), Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 2013, p. 69-73.
11. Erich Knauf, « Der aktuelle Daumier », *Die Front*, 8-9, 1930, reproduit dans Christine Hoffmeister et Christian Suckow (dir.), *Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933*, cat. exp. (Berlin, Altes Museum, 8 novembre 1978 – 25 février 1979), Berlin, Staatliche Museen, 1979, p. 92.
12. Cité dans Werner Hofmann, *Daumier et l'Allemagne*, trad. Thomas de Kayser, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005, p. 45.
13. Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*, Stuttgart, Hoffmann, 1904.
14. Erich Klossowski, *Honoré Daumier* (1908), Munich, R. Piper & Co., 1914.
15. *Ibid.*, p. 119.
16. Hofmann 2005, cité n. 12, p. 43.
17. Walter Serner, « Honoré Daumier », *Die Aktion*, 46-47, 21 novembre 1914, p. 875-878.
18. Voir Ursula E. Koch, *Der Teufel in Berlin. Von der Märzrevolution bis zu Bismarcks Entlassung. Illustrierte politische Witzblätter einer Metropole 1848-1890*, Cologne, C. W. Leske Verlag, 1991, p. 137.
19. Voir par exemple la reproduction du dessin *L'émeute* dans *Jugend*, 32, 1913.
20. Dessin paru dans *Le Charivari* du 3 juin 1850.
21. « Epouvantés de voir l'Allemagne puis l'Amérique s'emparer de tous les Daumier importants, voici longtemps que nous réclamions une exposition... ». Claude Roger-Marx, *Daumier. Peintures, aquarelles, dessins*, cat. exp. (Paris, musée de l'Orangerie, 14 mars – 3 juillet 1934), Paris, Musées nationaux, 1934, p. 16.
22. Claude Keisch « „Ungeheuer !“ – Daumier ungeteilt », dans Hofmann 2013, cité n. 10, p. 21.
23. Hofmann 2005, cité n. 12, p. 43.
24. Günther Anders, « Die Kunst John Heartfields » (1938), reproduit dans Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1962, p. 317.
25. Sonia de Puineuf, « Manipulation dadaïste de la photographie : caricature de l'art », *Ridiculous*, 17, 2011, p. 167-180.
26. Raoul Hausmann, « Mon Allemagne » (1921), dans *id.*, *Houra ! Houra ! Houra ! 12 satires politiques*, trad. Catherine Wermester, Paris, Allia, 2004, p. 8.
27. Raoul Hausmann, *Le Critique d'art*, 1919-1920, collage et lithographie, 31,8 × 25,4 cm, Londres, Tate Modern, [en ligne] URL : www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918.
28. Hannah Höch, *Coupe au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle bedonnante de l'Allemagne*, 1919-1920, 114 × 90 cm, Berlin, Nationalgalerie.
29. Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 158.
30. Wieland Herzfelde, « Zur Erführung », dans *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin, Der Malik-Verlag, juin 1920, n. p., d'après trad. François Mathieu, dans Olivier Lugon (dir.), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 214.
31. Benjamin (1934) 2003, cité n. 7, p. 133.
32. Sergueï Tretiakov, *John Heartfield. Eine Monographie*, Moscou, Ogis, 1936, cité d'après Herzfelde 1962, cité n. 24, p. 309.
33. John Heartfield, *Selbstporträt mit Polizeipräsident Zörgiebel* [Autoportrait avec le chef de la police Zörgiebel], 1929, Houston, The Museum of Fine Arts, [en ligne] URL : www.mfah.org/art/detail/15579.

34. Honoré Daumier, *Gros, gras et... Constitutionnel*, lithographie publiée dans *Le Charivari*, 19 novembre 1833.
35. George Grosz, dessin de jaquette pour le livre d'Upton Sinclair, *Sündenlohn*, Berlin, Malik Verlag, 1928.
36. John Heartfield, *Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub* [Qui lit la presse bourgeoise devient sourd et aveugle], photomontage pour *AIZ*, 6, 1930.
37. Nous reprenons ici une comparaison proposée par Roland März dans *id.* (dir.), *Daumier und Heartfield. Politische Satire im Dialog*, cat. exp. (Berlin, Altes Museum, 18 juin – 30 août 1981), Berlin, Staatliche Museen, 1981, p. 28-29.
38. Anders (1938) 1962, cité n. 24, p. 337.
39. John Heartfield, « Zum Krisen-Parteitag der SPD » [Au congrès de crise du SPD], *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 24, 1931, [en ligne] URL : www.mfah.org/art/detail/15731.
40. On pourra par exemple comparer le photomontage de Heartfield, *Gespräch im Berliner Zoo* [Conversation dans le zoo de Berlin], *AIZ*, 24, 1934, avec certaines planches de Grandville tirées de P.-J. Stahl (dir.), *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 2 vol., Paris, Hetzel, 1841-1842.
41. John Heartfield, *Deutsche Naturgeschichte* [Histoire naturelle allemande], *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 33, 1934, [en ligne] URL : photobibliothek.ch/Photo005/AIZ01.jpg.
42. Honoré Daumier, *Gargantua*, lithographie publiée dans *La Caricature* le 16 décembre 1831, et John Heartfield, *Adolf der Übermensch*, photomontage paru dans *AIZ*, 29, 1932.
43. John Heartfield, « Daumier, lebendig wie nie! », *Volks-Illustrierte*, 33, 1937, d'après trad. Claude Riehl, dans Emmanuel Guigon et Franck Knoery (dir.), *John Heartfield. Photomontages politiques. 1930-1938*, cat. exp. (Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, 7 avril – 23 juillet 2006), Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2006, p. 136-137.
44. John Heartfield, « Daumier im „Reich“ », *Freie Deutsche Kultur*, février 1942, dans *ibid.*, p. 137-141.

INDEX

Index géographique : Europe, France, Allemagne

Index chronologique : XXe siècle

Thèmes : caricature, satire, presse, journal, collage, gravure, politique, Dada, culture visuelle, réception, photomontage, transferts culturels, John Heartfield, Honoré Daumier

Mots-clés : caricature, Satire, Dada, réception, collage, presse, journal, gravure, politique, culture visuelle, photomontage, transferts culturels, John Heartfield, Honoré Daumier

AUTEUR

FRANCK KNOERY

Université Lyon 2, Bibliothèque des musées de Strasbourg