

**Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image* | Sabine Kriebel, *Revolutionary Beauty***

Chicago, The University of Chicago Press, 2012 | Berkeley, University of California Press, 2014

**Christian Joschke**

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/transbordeur/553>

DOI : 10.4000/12gzw

ISSN : 3073-5734

**Éditeur :**

Association Transbordeur, Éditions Macula

**Édition imprimée**

Date de publication : 9 février 2017

Pagination : 216-127

ISSN : 2552-9137

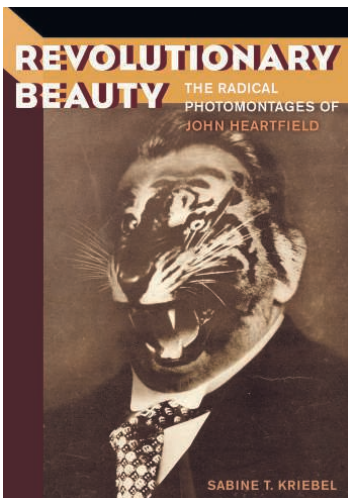
**Référence électronique**

Christian Joschke, « Andrés Mario Zervigón, *John Heartfield and the Agitated Image* | Sabine Kriebel, *Revolutionary Beauty* », *Transbordeur* [En ligne], 1 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2024, consulté le 10 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/transbordeur/553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12gzw>

---



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Andrés Mario Zervigón  
*John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage*  
Chicago, The University of Chicago Press, 2012, 309 p.

Sabine Kriebel  
*Revolutionary Beauty. The Radical Photomontages of John Heartfield*  
Berkeley, University of California Press, 2014, 336 p.

On croyait tout savoir sur John Heartfield et le photomontage politique dans l'Allemagne de la République de Weimar. Les études menées dans les années 1980 et 1990, notamment les travaux de Roland März<sup>1</sup>, fondés sur l'exploitation des archives de l'Akademie der Künste de Berlin-Est et les témoignages recueillis par le frère de Heartfield, Wieland Herzfelde, une exposition au Musée de Strasbourg<sup>2</sup> et quelques analyses très approfondies d'iconographie politique<sup>3</sup> ont donné

une image complète du photomonteur – en Allemagne, le sujet semblait épuisé, tandis qu'à l'étranger, on se contentait volontiers d'une connaissance superficielle, embarrassé par le jeu complexe de références historiques et idiomatiques. Ce n'est que récemment que les chercheurs anglo-saxons se penchèrent sur son histoire<sup>4</sup>.

Les deux études publiées respectivement en 2012 et 2014 renouvellent en profondeur notre point de vue sur l'iconographie politique de la gauche radicale d'entre-deux-guerres et sur la force agissante des images, en inscrivant l'œuvre de Heartfield dans un spectre plus large, qui couvre différentes formes d'expression visuelle de l'agitation politique. Chacune à leur façon, elles réfutent patiemment le mythe de l'origine du photomontage, qui serait né d'un pur geste d'avant-garde artistique. À tous ceux qui mettent sur le même plan le collage cubiste et le photomontage dadaïste, le livre d'Andrés Mario Zervigón donne une réponse nette : le photomontage naît de la rencontre de pratiques artistiques avec une culture visuelle de masse que John Heartfield et George Grosz n'ont cessé de détourner et de critiquer, avant même que le groupe Dada de Berlin ne se constitue. Heartfield a en effet passé ses années de formation à chercher le moyen le plus propice pour produire des chocs visuels, mettre l'image au service de l'agitation politique et sociale. La culture visuelle d'avant-guerre, notamment dans les expositions organisées par des syndicats ouvriers ou des associations réformatrices, les pratiques épistolaires des soldats de la Grande Guerre, leur humour et le jeu de détournement de l'imagerie de propagande par Grosz et Heartfield, la publicité enseignée à l'école d'arts appliqués de Charlottenburg par le célèbre graphiste Ernst Neumann : autant d'incitations pour celui qui s'appelait encore Helmut Herzfeld – et qui changera de nom par antipatriotisme en 1917 – à pratiquer le photomontage dès les premières années de la guerre, alors qu'il se lançait au même moment, avec le soutien de Else Lasker-Schüler, dans des projets éditoriaux – la revue de poésie *Die Neue Jugend* et, en 1917,

les Éditions Malik. Plutôt que de situer le photomontage dans l'horizon d'une quête formelle artistique, Zervigón montre combien Heartfield était impliqué, avec Grosz, dans la recherche d'un moyen d'agir par l'expression visuelle, de produire un effet violent sur le spectateur. On trouve d'ailleurs une explication de la radicalité de cette expression visuelle dans le caractère nerveux et hypersensible de John Heartfield, surjoué à mainte occasion comme performance théâtralisée de son personnage public : il feignit la démence pour échapper au front, ce qui lui valut un séjour en hôpital psychiatrique, se faisait remarquer par ses accès de colère, d'excitation, consommait alcool et cocaïne avec ses amis Georges Grosz et Franz Jung. Le vacarme contestataire devenait chez lui un art de vivre, vite justifié par son analyse de la névrose comme contestation sociale latente.

S'il se détourna momentanément du photomontage avant de le retrouver avec Dada, c'est qu'il cherchait du côté de l'image animée un procédé plus efficace pour l'agitation. Paradoxe du pacifiste embusqué, il fut engagé comme réalisateur de films par le comte Harry Kessler au service de la propagande étrangère de l'armée allemande pendant la guerre et il réalisa ainsi, avec George Grosz et son frère Wieland, trois films d'animation patriotiques dont il ne reste aujourd'hui que des bribes de scénario. De cette expérience, il gardera un savoir-faire et la conviction que le photomontage est aussi efficace que le film. Ce fut finalement au moment de la révolution que réapparut le photomontage : spectateur fasciné des journées de novembre 1918, révolutionnaire déçu par l'échec de janvier 1919, il prit sa carte au parti communiste et se donna dès lors pour ambition de servir la cause révolutionnaire grâce à ses talents d'agitateur. Or, à la même période, il participait au groupe Dada de Berlin créé par Richard Huelsenbeck de retour de Zurich. C'est dire que le photomontage n'était pas chez Heartfield un geste d'avant-garde redescendu dans l'arène politique, mais qu'il était pensé dès les premiers moments comme une invention politique au

croisement de diverses pratiques : publicité, édition, cinéma et performance. Les Éditions Malik, maison créée avec son frère Wieland et Franz Jung en 1917, seront ainsi l'accomplissement de cette recherche et l'occasion pour Heartfield de parfaire son art, et elles lui assureront un grand succès durant les années 1920.

Le livre de Sabine Kriebel commence là où s'achève celui d'Andrés Mario Zervigón. Il porte en effet sur la deuxième partie de sa carrière, au moment où il s'engage au service du journal *Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)*, à partir de septembre 1929. L'auteure revient elle aussi sur quelques préjugés quant au genre du photomontage, en critiquant la définition courante du genre comme nécessaire assemblage d'éléments hétérogènes. À cette esthétique de la coupe, de la rupture, elle oppose de manière très convaincante une analyse des photomontages de Heartfield des années 1930 comme un art de la suture, autrement dit de la liaison de divers éléments susceptibles de capturer l'attention du spectateur et de le plonger dans une fantasmagorie politique, où s'expriment des traditions plus anciennes du dessin satirique – Heartfield avait vu les gravures d'Honoré Daumier chez le collectionneur Edward Fuchs, bien connu aussi de Walter Benjamin, et n'hésitait pas à en reprendre les motifs. Si les photomontages réalisés dans les années 1920 pour les Éditions Malik étaient plus empreints de techniques publicitaires et s'adressaient à un public distrait en vue de capter son attention par des images-chocs, les montages de l'*AIZ* mettaient en jeu une connivence avec le lecteur et présentaient des images plus harmonieuses.

Pour comprendre ce choix, il faut placer Heartfield dans un contexte politique plus large. D'abord, il souffrait d'une situation ambivalente par rapport au Parti communiste allemand (KPD), prompt à critiquer son « formalisme » et méfiant vis-à-vis de l'*AIZ*, organe indépendant piloté par Willi Münzenberg. Heartfield donna d'emblée des gages en pointant du doigt les sociaux-démocrates dans quelques célèbres photomontages, entreprit un voyage en URSS en 1931, et en profita pour

publier un photomontage consensuel de Lénine dans *URSS en construction*. Ensuite, Heartfield réagissait à partir de 1932 à une inflation de photomontages, notamment dans la presse nationale-socialiste, à laquelle il oppose un *Witz* inégalé chez les nazis. Mais si c'était bien l'humour emprunté à l'art de la caricature qui distinguait les photomontages de Heartfield pour l'*AIZ*, la question du rire en politique était loin de faire l'unanimité au sein du parti communiste. La fin des années 1920 et le début des années 1930 virent le parti communiste soviétique réviser sa position sur la satire politique. Une première purge contre des journaux satiriques fut menée en 1927 et une controverse éclata entre Anatoli Lounatcharski, défenseur du rire et auteur de plusieurs textes sur le comique – on sait que Mikhaïl Bakhtine s'engagea dans son étude sur le grotesque après avoir lu Lounatcharski – et Georg Lukács, méfiant à l'égard de ce qu'il concevait comme une défaite de l'action politique. Heartfield, à contre-courant de la ligne officielle, parvenait néanmoins à préserver son indépendance, y compris dans les années pragoises, où se mêlaient souvent le comique et la mélancolie.

Paradoxalement, au moment où le danger menaçait, arriva aussi la reconnaissance internationale. Après la censure d'une exposition de photomontages de l'association Manés imposée au gouvernement tchécoslovaque par la diplomatie allemande et autrichienne, Heartfield fut invité à Paris, à la Maison de la culture, pour sa première grande exposition monographique : un colloque y fut donné en son honneur et Louis Aragon publia dans *Commune* son célèbre texte sur la « beauté révolutionnaire » (qui donne son titre à l'ouvrage). En passant de Prague à Paris, Sabine Kriebel conduit le lecteur dans une analyse transnationale de la culture visuelle communiste et livre de précieuses analyses de la situation parisienne : pris entre le surréalisme et le réalisme socialiste montant, Heartfield joua le rôle d'un opérateur de réconciliation momentanée du champ intellectuel parisien. Bien plus qu'une monographie, cette étude sur Heartfield mêle des analyses

très précises des photomontages et un panorama européen des images politiques des années 1930.

Christian Joschke

1 Roland März, *Heartfield montiert 1930-1938*, Leipzig, Edition Leipzig, 1993.

2 Roland März, *John Heartfield. Photomontages politiques 1930-1938*, cat. exp. (7 avr. – 23 juill. 2006, Strasbourg, Musée d'art moderne et contemporain), Strasbourg, Musées de Strasbourg, 2006.

3 Notamment Roland März, *John Heartfield. Der Sinn von Genf. Wo das Kapital lebt, kann der Friede nicht leben! 1932. Fotomontage*, Berlin, Nationalgalerie, 1981.

4 Maria Gough, « Back in the USSR. John Heartfield, Gustavs Klucis, and the Medium of Soviet Propaganda », *New German Critique*, vol. 36, n° 107, 2009, p. 133-183 et Nancy Roth, « Heartfield's collaboration », *The Oxford Art Journal*, vol. 29, n° 3, 2006, p. 395-418.