

## L'OEIL D'HITLER

Par Robert O. Paxton, avril 2010

Publié dans le catalogue "Kirili sur l'esplanade du Trocadéro", Paris, Mai 2011

L'installation sculpturale d'Alain Kirili évoque la puissante mémoire d'une autre image de ce même endroit. Dimanche 23 juin 1940 tôt le matin, Adolf Hitler, se tenant droit sur le lieu précis, encadré de deux camarades, surveille un Paris asservi. Heinrich Hoffman, le photographe d'Hitler, a pris ce cliché des trois hommes qui est devenu une des représentations iconiques de l'ère nazi.

Ce fut la seule visite d'Hitler à Paris. La France venait d'accepter, la veille, ses conditions pour une armistice. La photographie d'Hoffmann montre Hitler contemplant la ville avec l'œil du conquérant en train de triompher de sa vengeance envers la nation qui en 1918 avait vaincu l'Allemagne. A ce moment, Hitler tient Paris et la France sous sa coupe.

En plus, Hitler surveille Paris avec l'œil de l'artiste qu'il prétendait être. Au printemps 1940, il est censé avoir dit à Arno Breker, son sculpteur préféré, « Je n'y entrerai pas avec des généraux. J'y entrerai avec mes artistes. »<sup>1</sup> Ce qu'il fit. A la droite d'Hitler se trouve Breker, sculpteur hyperréaliste dont le thème principal était le corps mâle aryen parfait. A la gauche d'Hitler se trouve Albert Speer, l'architecte préféré du Führer, un inconditionnel du nationalisme grandiose et néo-

---

<sup>1</sup> Breker en a fait le compte-rendu à Jean Cocteau en mai 1942. Voir Cocteau, *Journal 1942-1945*. Texte établi, présenté, et annoté par Jean Touzot (Paris: Gallimard, 1989), p. 128.

classique. Ce qu'indique la présence de ces deux hommes, c'est qu'Hitler avait aussi l'intention de se comporter en conquérant des arts.

Au moment où Hitler se dressait à cet endroit en juin 1940, il avait déjà commencé à se venger sur l'établissement culturel qui l'avait rejeté pendant sa jeunesse. Il savait que l'art est essentiel à l'identité culturelle d'un peuple, et il visait à modeler l'art allemand selon son propre goût, pour que l'art serve les programmes nationaux de chauvinisme et de conformité. Il avait déjà annoncé son intention de détruire ce qu'il dénommait « l'art décadent » des pionniers modernistes et des non-conformistes.

Le nouvel ordre culturel qu'envisageait Hitler pour Paris était d'en faire une subordonnée. Ce n'est pas qu'Hitler ne tenait pas compte de la valeur artistique de Paris. L'Opéra de Charles Garnier avait inspiré ses rêves de jeunesse de devenir architecte. Mais au moment de son triomphe, il sentait la tentation de détruire la ville.

Le soir même, Hitler disait à Speer, « Paris, n'était-elle pas belle ? Mais on doit arranger pour que Berlin devienne encore plus beau. Par le passé, je me suis souvent demandé si nous ne devrions pas détruire Paris. Mais quand nous aurons terminé à Berlin, Paris ne sera qu'une ombre. Alors pourquoi le détruire? » Dès lors Hitler a sommé Speer de travailler de manière plus urgente sur ces plans de reconstruire Berlin dans « le style qui serait à la mesure de la grandeur de notre victoire. »<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Albert Speer, *Inside the Third Reich* (New York: The Macmillan Company, 1970), pp. 172-173 (traduction notre).

Au fur et à mesure qu'ils développaient de manière détaillée le projet d'Hitler, les cadres de l'occupation nazie envisagèrent de faire de la France une « Suisse agrandie »<sup>3</sup>, destinée au tourisme, aux loisirs, aux divertissements, et à la mode. L'Allemagne s'occuperait des aspects plus sérieux de l'art et de la science. Surtout, la France devrait abandonner toute prétention d'une supériorité culturelle quelconque sur l'Allemagne.

L'installation de Kirili s'appelle « Geste de Résistance. » Il résiste et efface l'image d'Hitler avec trois figures verticales qui se dressent en contraste absolue aux trois vainqueurs allemands. Tandis que dans la photographie fameuse la « verticalité » d'Hitler, de Speer, et de Breker signifie la domination, le pouvoir, et l'imposition d'un nouvel ordre, la « verticalité » de l'installation de Kirili est non-coercive, ouverte, réceptive, mais résistante. Ses trois figures n'imposent pas un ordre. Elles invitent la réponse du témoin dans un échange créatif. Elles évoquent liberté, dialogue, et indépendance d'esprit.

Alain Kirili a choisi d'installer sa sculpture dans un des endroits les plus visités de la ville de Paris. Au matin du 23 juin 1940, pourtant, l'espace était vide, d'une manière étrange et sinistre. Les films de la visite d'Hitler montrent des rues vides, à part quelques gendarmes et un curé qui s'empresse. C'est tôt le matin, dimanche, mais le vide qui s'impose est plus radical. La plupart de la population s'est enfuie. Le pouvoir politique s'était réfugié avec le gouvernement à Bordeaux. La ville attend un avenir inconnu. Par contraste, l'installation de Kirili affirme la

---

<sup>3</sup> Stéphanie Corcy-Debray, *La Vie culturelle sous l'occupation* (Paris: Perrin, 2005), p. 45.

vitalité de cet endroit tant animé par ses touristes, flâneurs, Parisiens pressés, par son maximum d'échanges humains.

L'emplacement de l'installation la met également en dialogue avec le Musée de l'homme, tout près à l'ouest de l'aile Passy du Palais Chaillot. Le gouvernement de Léon Blum créa le Musée de l'homme pour l'Exposition mondiale de 1937, dite « L'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. » Au cours de cette Exposition, sur le Champ de Mars, dans la direction du regard futur d'Hitler, s'élevait un grandiose pavillon allemand, conçu par Speer, qui s'affrontait à un pavillon soviétique tout aussi pompeux.

Le Musée de l'homme, sous la direction de Paul Rivet, commençait à remplacer une vieille ethnologie colonialiste—incarnée par l'Exposition Coloniale de 1931, avec son étalage de « peuples indigènes »—par l'idée naissante que toute culture et toute langue a sa valeur intrinsèque, qu'il n'y a pas de civilisations « supérieures » ou « inférieures ». C'était Claude Lévi-Strauss, élève de Rivet, qui allait donner à cette nouvelle pensée son plein essor.

Alain Kirili travaille spontanément à l'intérieur de cette nouvelle pensée. Il est conscient d'une parenté profonde avec les artisans et sculpteurs africains, parmi lesquels il a travaillé au Mali et au Burkina Faso, avec leur franche acceptation de la sensualité, leur affinité pour les textures et les couleurs, et leurs connaissances artisanales. Toute sa création résiste au nationalisme autoritaire de l'esthétique hitlérienne. Là où Hitler s'avère triomphaliste et chauvin, Kirili, pour employer le terme que propose Kwame Anthony Appiah, s'avère « cosmopolite enraciné », c'est à

dire engagé dans l'échange artistique libre avec d'autres groupes sans perdre sa propre identité.

Le Musée de l'Homme se lie au Geste de Résistance de Kirili d'une manière encore plus directe. Pendant l'été 1940, le linguiste Boris Vildé et d'autres chercheurs attachés au Musée de l'homme ont établi un des premiers réseaux de la Résistance française. Travaillant dans le sous-sol du Musée de l'Homme, à quelques mètres de cet endroit, ils recueillaient des renseignements, organisaient des évasions de prisonniers alliés et de pilotes abattus, et ils publiaient une revue ronéotypée intitulée *Résistance*, dont le but était de redonner espoir et de faire circuler des renseignements pour contredire la propagande officielle de Vichy et des Allemands.

Malheureusement, un délateur avait infiltré le groupe du Musée de l'Homme. Vildé et ses collègues ont été arrêtés au début de l'année 1941. D'abord emprisonné à la Santé, et ensuite à Fresnes, Vildé dévorait les livres, étudiait le grec et le sanscrit, tenait un journal de prison dans lequel il se réconciliait avec la mort comme une fin à la hauteur d'une vie où le risque et l'aventure jouait un rôle essentiel; avec le don d'amour de sa femme; et avec la possibilité d'une vie après la mort.

Dans la dernière lettre à sa femme, il écrit: « Il est beau de mourir complètement sain et lucide, en possession de toutes ses facultés spirituelles. Assurément c'est une fin à ma mesure qui vaut mieux que de tomber à l'improviste sur un champ de bataille ou de partir rongé par une maladie."<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Boris Vildé, "Journal et lettres de prison, 1941-1942," *Les Cahiers de l'IHTP*, Cahier No. 7 (février 1988), p. 130.

Vildé et six de ses collègues ont été abattus par un peloton d'exécution au Fort Mont Valérien, dans la banlieue parisienne de Suresnes, le 23 février 1942. Le peloton avait installé quatre poteaux pour les sept condamnés. Vildé avait demandé d'être abattu parmi les derniers. Les figures verticales d'Alain Kirili me rappellent de manière fort puissante ces hommes debout aux poteaux, se tenant droits, en défi, lançant un dernier « geste de résistance. » Le regard qu'ils dirigeaient vers le peloton d'exécution anéantit de part en part le regard du conquérant éphémère de juin 1940.

Traduit de l'anglais par Philip Barnard et Sophie Delahaye