



PIERRE VIALLE

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Héritage d'un nom / héritage d'un art : *Daddy #3* de Giulia Andreani

ABSTRACT: The work *Daddy #3* (2012) by Italian artist Giulia Andreani, inspired by a photographic archive, represents Heinrich Himmler with his daughter Gudrun. By means of adapting the photographic image into painting, the artist evokes the burden, sometimes heavy to carry, of family legacies. Moreover, *Daddy #3* reveals Andreani's interest in the woman artist figure, and in the issue of artistic heritage. The painting, which provokes one to ponder the political uses of the image of the family, can also be seen as one of the rare works of art representing an emotional relationship between a father and his daughter.

KEY WORDS: father-daughter relationship, Himmler, legacy, painting, *Sippenhaftung*

En travaillant à partir d'archives photographiques, l'artiste italienne Giulia Andreani a réalisé une série de quatre peintures, toutes intitulées *Daddy*, représentant de hauts dignitaires du Troisième Reich en famille. Heinrich Himmler, Joseph Goebbels, Hermann Göring et Hans Frank y figurent avec leurs épouses et leurs enfants, dans un cadre domestique ou à l'occasion d'événements publics. Une seule couleur, un gris-bleu naguère inventé par un aquarelliste anglais, a servi à exécuter ces peintures entre 2012 et 2013. Au sein de cette série, qui évoque l'instrumentalisation politique de l'image de la famille et le poids, parfois lourd à porter, des héritages familiaux, nous prêterons plus spécifiquement attention à la peinture *Daddy #3* (2012) – représentant Heinrich Himmler, qui fut notamment l'architecte de la solution finale, et sa fille Gudrun – qui se situe à la croisée de plusieurs problématiques qu'aborde, de front ou en filigrane, Andreani dans l'ensemble de son œuvre. Nous verrons également *Daddy #3* comme une allégorie de l'influence artistique et de l'expression de soi.

Le poids de l'héritage

La photographie à partir de laquelle a travaillé Giulia Andreani pour *Daddy #3* a été enregistrée à Berlin en mars 1938 à l'occasion d'une manifestation sportive. Gudrun, alors âgée de neuf ans, et son père y assistent et sont vraisemblablement installés dans la tribune d'un stade. La jeune fille est photographiée de trois-quarts profil, vêtue d'une robe claire et tenant dans sa main une feuille de papier. Son père, qui porte un uniforme militaire sombre, se tient dans son dos, la tête au-dessus de son épaule gauche. Sur la peinture qu'a réalisée l'artiste à partir de cette photographie, Heinrich Himmler a été délesté de son insigne de membre du parti nazi et de son brassard à croix gammée, mais il reste néanmoins reconnaissable à ses pattes de col de *Reichsführer SS* et surtout aux verres circulaires de ses lunettes pince-nez. La foule que l'on distinguait à l'arrière-plan du cliché originel a disparu de la peinture d'Andreani, laissant la place à un fond bleu délavé. Cette décontextualisation de la scène permet d'insister sur l'intimité entre le père et sa fille. Le titre de l'œuvre invite à se placer du point de vue de la jeune fille et souligne son affection pour son père. L'image offerte ici est celle d'un amour filial.

Après l'attentat contre Hitler du 20 juillet 1944, le principe de *Sippenhaftung* (« responsabilité familiale absolue »), qui reposait sur l'idée selon laquelle les membres d'une même famille devaient être comptables des agissements des autres membres, a été mis au service de la répression des opposants politiques et de la dissuasion de la désertion des soldats du Reich. Heinrich Himmler, qui en avait été alors l'un des principaux instigateurs, se plaisait à relier la *Sippenhaftung* à la tradition germanique : « C'est un vieil usage allemand que la famille et le clan soient responsables pour chacun de leurs membres, affirmait-il [...]. Si un de ses membres trahit, et que le clan ne puisse prouver qu'il l'a exclu, la famille est tenue solidairement responsable » (CHAPOUTOT 2014 : 291). Selon ce principe, un individu pouvait donc être condamné à cause de son sang ou de son nom. Mais, en ajoutant la *Sippenhaftung* à leur arsenal réglementaire répressif à l'été 1944, les nazis n'imaginaient sans doute pas que leurs propres descendants seraient victimes d'un état d'esprit analogue dans l'Allemagne de l'après-guerre. Pour Gudrun Himmler, en effet, comme pour les enfants Bormann, Frank, Göring, Hess, Heydrich, Ribbentrop ou Schirach (on ne connaît pas de descendants directs à Hitler lui-même ; quant aux six enfants Goebbels ils n'ont pas survécu à leurs parents qui les ont empoisonnés) l'héritage de leur nom a joué un rôle considérable tout au long de leur vie. Chacun a vécu avec le poids de cet héritage. Même les enfants de nazis moins célèbres, dont le patronyme pouvait rester inaperçu, ont dû apprendre à vivre avec le passé de leurs pères.

L'une des réponses constatées a été la substitution du nom de leur époux à leur nom de jeune fille par certaines femmes, ainsi que l'utilisation de pseu-

donymes pour mieux dissimuler leurs origines familiales. Les témoignages révèlent également qu'une autre des réactions courantes a été de développer une identification aux victimes de leurs pères et une attirance pour les Juifs et le judaïsme (SICHOVSKY 1987 : *passim* ; BAR-ON 1991 : *passim*). Certains enfants de nazis ont travaillé bénévolement dans des kibboutz en Israël, d'autres ont donné des prénoms juifs à leurs propres enfants ou épousé des Juifs ; quelques-uns, dont Mathias Göring (le petit-fils d'Hermann Göring), se sont même convertis au judaïsme.

Mais d'autres descendants de nazis ont eu une attitude inverse à celle-ci. C'est notamment le cas de Gudrun Himmler. Enfant, la jeune fille, chérie par son père, découpait les photos de lui dans les journaux et les collait dans un album. Après la guerre, elle lui resta dévouée. Suite à la défaite allemande et au suicide de son père en mai 1945, Gudrun était devenue la victime d'un mécanisme de pensée analogue à la *Sippenhaftung* nazie. Puisqu'elle était la fille d'Himmler, sa vie s'était transformée en une série d'épreuves. Ce qui avait commencé par sa détention dans des camps d'internement alliés se poursuivait avec les difficultés à trouver une école, puis un emploi : son patronyme la rappelait à ses origines familiales. Mais Gudrun – qui avait pourtant obtenu un certificat de dénazification en 1951 – continua à idolâtrer son père. En 1959, elle projetait d'ailleurs d'écrire un livre pour le réhabiliter (ouvrage qui n'a jamais vu le jour). De même, elle se refusait à changer de nom et continua à s'appeler Himmler jusqu'à son mariage. On rapporte qu'elle se serait aussi impliquée dans l'organisation *Stille Hilfe für Kriegsgefangene und Internierte* (« aide discrète pour les prisonniers de guerre et les internés ») fondée en 1951 pour soutenir les anciens nazis et leurs familles (BAR-ON 1991 : 17 ; LEBERT et LEBERT 2002 : 15). Confrontée à l'héritage de son père, l'attitude de Gudrun Himmler a été d'en accepter le legs sans réserve, et, pour ainsi dire, de prolonger son action. Comme les autres photos de familles nazies à partir desquelles elle a également travaillé, l'image d'Heinrich Himmler et de sa fille offre à Giulia Andreani une illustration éloquent du problème de l'hérédité et de la filiation.

L'artiste après ses prédécesseurs

Mais *Daddy #3* se distingue des trois autres peintures de la série, car Gudrun Himmler y est représentée une feuille de papier à la main, le regard levé et la bouche entrouverte ; elle semble lire un texte à un public hors-champ. Son père, dont seule l'ombre portée sur l'arrière de la tête de la jeune fille indique une présence réelle et non fantomatique, est-il présent en soutien ? Ou bien cherche-t-il plutôt à surveiller sa fille ? Selon cette seconde hypothèse, *Daddy #3* pourrait

alors être vue comme un témoignage du fait qu'être artiste oblige à se confronter à ses aînés et aux œuvres antérieures – que celles-ci soient des repères pour l'artiste ou des références qu'on lui oppose. Du fait de leurs centres d'intérêt communs et d'une proximité de leur protocole de réalisation, les œuvres d'Andreani sont, par exemple, régulièrement rapprochées des photo-peintures de Gerhard Richter. Alors qu'il n'est ni le seul ni le premier à avoir peint des images d'images (l'artiste britannique Walter Sickert avait repeint des photographies de manière systématique dès les années 1920, et Andy Warhol avait lui aussi réalisé manuellement des repeints de photographies à partir de 1961, soit un an avant les premières photo-peintures de Richter), le peintre allemand fait aujourd'hui figure de statue du commandeur à laquelle on ne manque pas de mesurer chaque artiste auteur d'une œuvre picturale réalisée d'après photographie¹. Des photo-peintures de Richter auxquelles on les compare régulièrement, les œuvres d'Andreani partagent bien un intérêt pour l'histoire ou pour la famille. Mais ressemblant visuellement davantage à certaines photographies pictorialistes (celles de Robert Demachy ou de Frank Eugene) qu'aux photo-peintures de Richter, les peintures d'Andreani s'en distinguent formellement par plusieurs aspects (à commencer par leur monochromatisme systématique). Mais surtout, l'œuvre d'Andreani laisse deviner l'intérêt de l'artiste pour la question de l'expression artistique des femmes ; intérêt dont l'œuvre de Richter est loin de porter la trace.

Outre *Daddy #3*, montrant une jeune fille qui, nous le savons, empruntera le sillon tracé par son père, l'œuvre d'Andreani est, en effet, parcourue de portraits de femmes sous l'emprise des hommes ou imitant les hommes. Dans *Le Cour de dessin* (2015), la femme est ainsi celle que l'on croit devoir guider et qui n'est que l'instrument d'une ventriloquie patriarcale. Cette peinture, qui revient sur l'interdiction pour les femmes de s'inscrire à des cours de dessin dans l'Italie fasciste, confirme l'intérêt d'Andreani pour la figure de l'artiste femme et pour la question de l'enseignement et de la transmission : dans ce qui ressemble à un atelier des beaux-arts, une femme aux yeux fermés fait face à une toile posée sur un chevalet. Un homme qui se tient dans son dos et qui a la main posée sur son épaule semble la guider. Réalisées en 2014, les peintures *Cheminotes* et *Pompières*, représentent des femmes exerçant des métiers traditionnellement masculins. Et l'image de la femme marchant dans les pas de l'homme, c'est encore ce que montrent les deux peintures de 2014, *Uniforme allemand* et *Uniforme français*, figurant une jeune femme endossant un uniforme de chacun des deux camps opposés. Aussi grands que ceux d'un auguste, les uniformes révèlent le grotesque des conflits masculins. Mais les aquarelles de 2012, *Maquisarde*, *I Shot Him Down*, et celle de 2013, *MRN017 (Femme au fusil)*, mon-

¹ Même des artistes très établis et d'envergure internationale n'y échappent parfois pas : Helen Molesworth constate, par exemple, qu'« on ne cesse de commenter le travail de [Luc] Tuymans à l'ombre de la haute stature de Gerhard Richter » (MOLESWORTH 2011 : 28).

trent la partie armée que peuvent également prendre certaines femmes dans de tels conflits.

En peignant le double portrait d'Hitler et de sa fille, Giulia Andreani a réalisé de ce fait le double portrait d'un père et d'une fille. Heinrich Hitler exemplifie ici la figure du père. Or, l'intérêt porté à cette figure invite à l'évocation du propre père de l'artiste, notamment car, comme ce dernier avant elle, Andreani collectionne les portraits. Son père avait, en effet, orné les murs de l'appartement familial de nombreux portraits d'anonymes glanés au fil du temps. Et ces inconnus portraituretés auxquels, jeune fille, elle s'amusait à donner des noms peuvent aujourd'hui apparaître comme les prédécesseurs des personnages qui sont, quant à eux, souvent tristement célèbres et qui constituent la collection de portraits peints par l'artiste. Andreani collectionne les visages du pouvoir et de la mémoire comme le sont, par exemple, ceux de la série *Forever Young* (2012), composée de huit portraits des principaux dictateurs du XX^e siècle encore adolescents ou jeunes adultes ; ou comme les huit peintures de la série intitulée *Le Ordeno a usted de que me quiera*, réalisées la même année, et représentant les épouses de ces mêmes dictateurs. Une telle démarche, qui ne doit d'ailleurs rien à quelque fascination du fascisme que ce soit, est une réflexion quasi-platonicienne sur l'incapacité des images à rendre compte du caractère multi-facettes des individus (Heinrich Hitler est tout autant le bourreau nazi que le père aimant qu'expose *Daddy #3*). Avec la série des *Daddy* cette démarche se double d'une inspection du mécanisme de la construction des mythologies politiques au moyen d'images.

« Je veux donner l'exemple »

Daddy #3, comme les autres peintures de cette série réalisée à partir de photographies des hommes politiques qu'étaient Hitler et consorts, propose une réflexion sur la communication politique et sur la propagande. Andreani attire ici notre attention sur l'outil politique que constitue l'exhibition de la sphère privée. La mise en scène des responsables politiques dans leur environnement familial, désormais fréquente, trouve ordinairement sa justification dans le culte de la personnalité et, plus subtilement, dans la théorie de l'indice – qui repose sur l'idée selon laquelle celui qui fait bien une chose en fera bien une autre, même si les aptitudes pour réaliser convenablement les deux tâches diffèrent. « Qui a une vie de famille modèle saura gouverner », suggère cette idée. Bien qu'une telle extrapolation soit une forme de paralogisme, il ne fait, par exemple, pas de doute que la diffusion des photographies du clan Kennedy ait contribué à l'élection de JFK à la présidence des États-Unis en 1961. Mais quel intérêt pouvait-il

y avoir à la diffusion de photographies des familles Goebbels – kennedienne avant la lettre – ou d'Himmler en bon père de famille, alors que ces images ont été enregistrées au moment où les nazis gouvernaient déjà l'Allemagne, que le pluralisme politique était un lointain souvenir et que plus aucun électorat n'était à séduire ? Pour le comprendre, il nous semble nécessaire de tenir compte du désir d'exemplarité des dirigeants nazis et de leur obsession pour l'hérédité.

En 1925, Adolf Hitler avait résumé ce qui allait être la politique nazie en matière d'hérédité : « Ce qui est l'objet de notre lutte, écrivait-il, c'est d'assurer l'existence et le développement de notre race et de notre peuple, c'est de nourrir ses enfants et de conserver la pureté du sang » (HITLER 1979 : 213). La problématique de l'hérédité allemande s'est traduite dès lors par un culte des ancêtres et par le développement d'une stratégie spécifique de croissance démographique (PINE 1997). En 1937, Himmler ordonnait ainsi à ses officiers : « Nous devons inculquer à nos hommes et plus tard à nos enfants le respect des ancêtres, du passé, et de la continuité vers le futur » (HIMMLER 1978 : 75). Obsédés par la question de l'hérédité, les nazis prônaient la fertilité la plus grande possible. Chaque femme correspondant aux critères de la pureté raciale nazie en âge de procréer était vue comme une mère potentielle et Himmler avait déterminé que quatre enfants était le minimum au sein d'une famille SS. Il cherchait donc à favoriser les mariages précoces, tout en interdisant à ses soldats une union qui ne serait pas susceptible de donner d'enfants. Le mariage avec une femme plus âgée n'avait de ce fait aucune chance d'être autorisé par le *Reichsführer SS* – sauf si le couple avait déjà eu des enfants ou si la femme était enceinte. L'obsession pour la natalité conduisit même à une tolérance pour les relations hors mariage et à une acceptation des naissances illégitimes. À partir de 1940, Himmler lui-même avait entretenu une liaison avec sa secrétaire, probablement parce que sa femme Margarete, de sept ans son aînée, n'était plus en mesure d'engendrer. De cette liaison adultère sont nés deux enfants.

Parallèlement à cette problématique de l'hérédité allemande, la SS développa un souci aigu d'exemplarité. Les soldats SS qui avaient le sentiment de constituer un corps d'élite se voyaient inculquer le désir de donner l'exemple à la nation. De certains de ses discours, il ressort qu'Himmler souhaitait montrer personnellement l'exemple à ses officiers. Lorsqu'il exhortait en 1938 ses généraux à se ménager, il leur précisait qu'il comptait lui aussi se faire examiner par un médecin pour contrôler son état de santé : « Je veux donner l'exemple, et, annonçait-il, faire une chose que je vais exiger de chacun d'entre vous » (43). Comme il requérait de ses soldats une grande adresse au tir, on le voyait se rendre en personne au stand de tir pour s'y exercer. Mais la SS dans son ensemble se devait aussi d'être exemplaire. Himmler considérait ses soldats comme les membres d'une nouvelle chevalerie et l'impératif d'exemplarité était leur ligne conduite. Il était, par exemple, inconcevable que des soldats SS puissent être homosexuels. De même, Himmler se félicitait qu'en contribuant à la survie du sang nordique, l'or-

ganisation des mariages SS ait donné le bon exemple. Ce dernier exemple atteste de sa fierté d'avoir montré la marche à suivre dans un domaine lié à l'hérédité. Il en ressort une connexion explicite entre les deux obsessions national-socialistes que nous venons d'évoquer. L'hypothèse peut alors être avancée selon laquelle un cliché comme celui représentant Himmler avec sa fille avait pour objectif d'illustrer les préceptes qu'il prônait en matière de vie familiale. Souhaitant créer une norme, il lui fallait incarner le modèle de ce qu'il préconisait.

Conclusion : une image de l'amour père–fille

L'histoire de l'art occidental a réservé une place de choix aux représentations de l'amour filial mère–fils. Celui-ci s'incarne exemplairement dans l'amour biblique de Marie pour Jésus dont les représentations picturales sont innombrables. Sauf lorsqu'ils permettaient d'illustrer des scènes polémiques comme les rapports incestueux de Loth et ses filles (récit tiré de la Bible représenté notamment par Véronèse, Vouet, Le Guerchin, Courbet, Cézanne, Chagall ou Otto Dix) ou ambigu de Cimon et sa fille nourricière (dont il existe des versions par Rubens, Vouet et Greuze, entre autres) les rapports pères–filles ont, à l'inverse, peu eu accès à la représentation. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, quelques rares peintres (Antoine-François Callet et François Gérard, puis Courbet, Berthe Morizot ou Gauguin) ont parfois accompagné l'évolution contemporaine du rapport à la paternité – et singulièrement l'attention croissante portée à l'affection paternelle – en offrant des représentations de l'amour filial père–fille. Reste que cet amour filial est relativement absent de l'histoire de la peinture. Vierge à l'enfant inversée, *Daddy #3* de Giulia Andreani, qui évoque la mise en scène publique de leur vie privée par les représentants politiques, apparaît donc comme une rupture avec la tradition picturale. S'y dévoile un intérêt pour la figure de l'artiste femme, et, à partir d'un regard porté à deux sulfureux destins individuels, cette œuvre offre un commentaire sur l'indépendance créative des jeunes artistes et sur la problématique de la filiation.

Bibliographie

- BAR-ON, Dan, 1991 : *L'Héritage infernal. Des filles et des fils de nazis racontent*. Trad. François SIMON-DUNEAU. Paris : Eshel.
- CHAPOUTOT, Johann, 2014 : *La Loi du sang. Penser et agir en nazi*. Paris : Gallimard.

- HIMMLER, Heinrich, 1978 : *Discours secrets*. Trad. Marie-Martine HUSSON. Paris : Gallimard.
- HITLER, Adolf, 1979 : *Mon combat*. Trad. Jean GAUDEFROY-DEMOMBYNES et Augustin CALMETTES. Paris : Nouvelles Éditions Latines.
- LEBERT, Norbert et LEBERT, Stephen, 2002 : *Car tu portes mon nom. Enfants de dirigeants nazis, ils témoignent*. Trad. Anne WEBER. Paris : Le Grand Livre du mois.
- MOLESWORTH, Helen, 2011 : « Luc Tuymans : Peindre la banalité du mal ». In : GRYSZTEJN, Madeleine et MOLESWORTH, Helen (dir.) : *Luc Tuymans*. Bruxelles : Ludion, 15–29.
- PINE, Lisa, 1997 : *Nazi Family Policy, 1933–1945*. Oxford : Berg.
- SICHROVSKY, Peter, 1987 : *Naître coupable, naître victime*. Trad. Klaus SCHUFFELS et Alain BROSAT. Paris : Maren Sell & Cie.

Note bio-bibliographique

Pierre Vialle est directeur adjoint du centre d'art et de recherche Bétonsalon et de la Villa Vassiliev à Paris. Il est également enseignant au sein de l'UFR Arts plastiques et Sciences de l'Art de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Dernier texte publié : « L'effacement des lynchages californiens. La mémoire et l'instrumentalisation des images », *Les Cahiers de Framespa* 2017, vol. 25 ; *Mémoire et oubli : l'histoire et l'art à l'épreuve du souvenir*. pierre.vialle@univ-paris1.fr