



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2009
XX^e/XXI^e siècles

L'Entre-deux-guerres en questions

Questioning the interwar period

Sophie Krebs



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1273>

DOI : 10.4000/perspective.1273

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 567-573

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Sophie Krebs, « L'Entre-deux-guerres en questions », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 07 août 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1273> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1273>

L'Entre-deux-guerres en questions

Sophie Krebs

– *Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau »*, Jean Clair éd., (cat. expo., Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008), Paris, Gallimard/Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2008. 396 p., 210 fig. en coul. ISBN : 978-2-07012-155-7 ; 59 €.

– *Kassandra, Visionen des Unheils, 1914-1945*, Stefanie Heckmann, Hans Ottomeyer éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2008-2009), Dresde, Sandstein, 2008. 450 p., 350 fig. en coul. ISBN : 978-3-86102-153-7 ; 30 €.

– *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen, 1930-1945*, Hans-Jörg Czech, Nikola Doll éd., (cat. expo., Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2007), Dresde, Sandstein, 2007. 536 p., 600 fig. en coul. ISBN : 978-3-86102-143-8 ; 34 € (textes en allemand et en anglais).

– *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, Rudolf Conrades éd., (cat. expo., Schwerin, Schleswig-Holstein-Haus, 2006), Schwerin, CW Verlagsgruppe, 2006. 218 p., 137 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-93378-150-5 ; 14,85 €.

En l'espace de quelques années, les expositions consacrées aux années 1930 et, plus largement, à la période de l'Entre-deux-guerres – étendue parfois plus largement – se sont multipliées. Selon le pays ou le point de vue adopté, la fourchette chronologique peut sensiblement varier, incluant au moins une des deux Guerres mondiales, ce qui infléchit considérablement le discours sur cette période trouble et troublée.

Les expositions retenues ici – à l'exception de *Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker*, monographie posant la question de

la possibilité de montrer un artiste soumis au nazisme et de son éventuelle réhabilitation – tentent d'appréhender l'« Entre-deux-guerres ». La plupart de ces manifestations se réfèrent implicitement (l'amnésie touche tout autant les organisateurs que les journalistes) à une exposition qui a fait date et a renouvelé l'approche du sujet, *Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, présentée à Paris en 1997, mais aussi aux deux manifestations antérieures d'à peine trois ans, *Kunst und Diktatur* (Vienne, 1994) et *Art and Power* (Londres/Barcelone/Berlin, 1994-1995)¹. Ainsi, dans *Kassandra, Visionen des Unheils, 1914-1945*, le tableau de Max Ernst, *L'Ange du foyer* (1937, coll. part., fig. 1), celui-là même qui faisait la couverture des *Années 30 en Europe*, est mis en exergue². Alors que l'exposition parisienne de 1997 avait délibérément restreint son champ aux arts visuels de l'Europe, *Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau »* et *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen, 1930-1945* réintègrent au contraire les États-Unis. De même, l'exposition de 1997 s'était limitée aux seules années 1930 (1929-1939), laissant de côté l'art produit pendant la guerre ; ainsi l'art de la propagande, et plus généralement l'art en Russie, en Allemagne et en Italie, étaient présentés séparément, hors du parcours de l'exposition³. À l'inverse, les expositions récentes, *Kunst und Propaganda...* en particulier, comparent non seulement les dictatures entre-elles, mais montrent également ces œuvres « suspectes de perversité » auprès d'autres reconnues, elles, comme des œuvres d'art (*Les années 1930...*, 2008).

De la cellule à « l'Homme nouveau » : la biologie au service des totalitarismes

Les années 1930, la fabrique de « l'Homme nouveau », exposition organisée par Jean Clair à Ottawa, emprunte le titre d'un ouvrage d'Éric Michaud⁴, qui signe également l'article le plus intéressant du catalogue (*Les années 1930...*, 2008, p. 28-35). Son essai, intitulé « Déjà là, mais encore à venir. Le temps de l'homme nouveau en Allemagne 1918-1945 », rappelle que l'Allemagne fut un terrain particulièrement propice au développement des idées de Luther

1. Max Ernst, *L'ange du foyer* ou *Le triomphe du surréalisme*, 1937, coll. part.



et de Nietzsche, en passant par l'héritage de la Révolution française. C'est sur ce terreau que s'est incarnée l'idée de l'homme nouveau, celui des masses et des machines, élaborée par Ernst Jünger et celui du « type nouveau de qualité biologique supérieure » de Gottfried Benn⁵, tous deux des auteurs dont les textes ont alimenté les théories raciales. Selon le souhait de Pierre Théberge de présenter un pendant « sombre » de l'exposition *Les années 20. L'âge des métropoles* (1991)⁶, Clair a conçu une exposition sur les années 1930 à partir d'un point de vue original mais provocateur, celui de la biologie : « De la cellule 'pure' et indéfiniment reproductible que promettent les laboratoires soviétiques et nazis jusqu'aux charniers des camps concentrationnaires que l'on découvre brusquement en avril 1945, c'est aussi le parcours que propose l'exposition » (p. 19). Les neuf sections thématiques (« Genèse », « La 'beauté convulsive' », « La volonté de puissance », « La fabrique de 'l'homme nouveau' », « La Terre-Mère », « La tentation classique », « Visages de ce temps », « Masse et puissance » et « Le charnier ») intègrent en quelque sorte toutes les expressions artistiques du moment : surréalisme, abstraction, biomorphisme, le classicisme et ses avatars... Le choix des photographies, particulièrement judicieux, épouse parfaitement les thématiques retenues.

Comme à son habitude, Clair cherche à déranger et à choquer en utilisant des raccourcis et des formules choc – « de la crise au charnier », comme si la causalité historique relevait d'une évidence aussi simple – ou en donnant une interprétation très personnelle des mouvements ou des œuvres. Surtout, la présentation de l'abstraction et du surréalisme (traités dans les deux premiers chapitres du catalogue) comme étant à l'origine de tous les maux du fait de leur fascination pour la biologie et leurs accointances avec l'idéologie marxiste est un élément pour le moins troublant : « Les années 30, qui naissent sur les rêveries germinales et cellulaires d'un certain art abstrait, d'Arp à Kandinsky, s'achèveront au début des années 40 dans les charniers de Buchenwald, d'Auschwitz ou de l'archipel du goulag. Entre cette naissance et cette fin défile une longue file de visages et de figures,

de foules et de cadavres » (*Les années 1930...*, 2008, p. 20)⁷. Il est difficile de ne pas tirer les mêmes conclusions par les mêmes raccourcis.

La partie consacrée au classicisme (« La tentation classique », p. 220-235) juxtapose des œuvres issues du modernisme comme celles d'un Oskar Schlemmer, futur victime du nazisme, et les fresques atemporelles de Mario Sironi vantant la grandeur de l'Italie et de son régime (fig. 2). Selon Clair, c'est sur ce style que s'est appuyée l'idéologie allemande, fasciste et soviétique. Mais son propos ne conduit à aucune démonstration complète : les œuvres présentées datent des années 1920 ou du début des années 1930, pourtant n'est exposé aucun artiste soviétique, ni allemand si ce n'est Georg Schrimpf (cat. 113). Relevons qu'il existe un décalage entre le discours du catalogue et la muséographie adoptée, les œuvres nazies, soviétiques ou italiennes étant présentes dans les parties « Terre-Mère » et « Masse et puissance » de l'exposition. Accrochées côte à côte avec la production d'autres artistes sans que soit clairement rappelé qu'il s'agit d'un art de propagande, elles apparaissent beaucoup moins terribles, presque inoffensives, alors que la violence, le monstrueux (« Le charnier ») est souvent du côté des mouvements qui fustigent les dictatures, comme le surréalisme, le dadaïsme et l'expressionnisme, toutes des expressions artistiques frappées d'« *entartete Kunst* ». Ce paradoxe fortement souligné tend



2. Mario Sironi, *Le Condottiere à cheval*, 1934-1935, Trente, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Fonds Romana Sironi.

à estomper toute action mortifère du nazisme. Cette juxtaposition ou cet amalgame discrédite l'époque tout entière, déchuée et à jamais maudite. Le mal est partout, s'immiscant dans tous les arcanes de l'esthétique de l'époque.

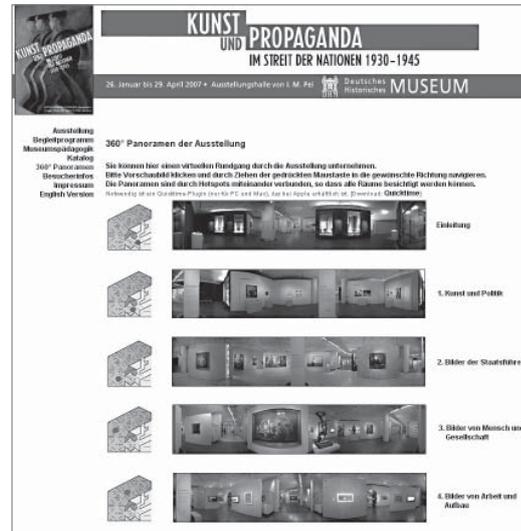
Enfin, loin de lever doutes et ambiguïtés, l'exposition relève souvent de l'ego-histoire. Ainsi, Clair ne manque-t-il pas de rappeler l'origine polémique de ce projet, qui n'a sans doute rien à voir avec le propos si ce n'est de laisser entendre un lien entre *Les années 1930...* et « les germes de la décadence » de son exposition « Vienne, 1880-1938 : naissance d'un siècle »⁸ au Centre Georges-Pompidou ou bien sa mise à pied. Que faut-il entendre ? L'irruption de la sphère privée vient brouiller la distance de l'historien.

Entre propagande et résistance : les deux expositions de Berlin

Les deux manifestations organisées par le Deutsches Historisches Museum de Berlin, un des fleurons de la nouvelle muséographie berlinoise (fig. 3)⁹, sont conçues comme les pendants d'une même recherche sur l'Entre-deux-guerres, notamment en Allemagne. Elles s'inscrivent dans un programme que les Allemands appellent la « *Vergangenheitsbewältigung* » [maîtrise du passé], c'est-à-dire ce long travail entrepris dans la douleur pour assumer et surmonter collectivement le passé nazi.

Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen, 1930-1945, organisée avec la Wolfsonian-FIU (Florida International University, Miami) et le Wolsfon Museum, s'intéresse à quatre nations qui ont utilisé la propagande pour asseoir leur idéologie : l'Allemagne, l'Italie, l'URSS et, plus inattendus – et peut-être plus déroutant –, les États-Unis. En revanche, *Kassandra, Visionen des Unheils, 1914-1945* est exclusivement consacrée à l'Allemagne, même si une partie évoque les visions d'apocalypse en Europe après l'exil des artistes en 1933.

Si la première réserve peu de surprises, la masse documentaire est toutefois impressionnante, mêlant peintures, sculptures et documents de tout ordre (affiches, photos, couverture de revue...). Le propos est organisé



3. Vues à 360° de l'exposition *Kunst und Propaganda*, sur le site du Deutsches Historisches Museum, Berlin (www.dhm.de/ausstellungen/kunst-und-propaganda/english/panoramamen.html).

par pays, avec des essais rédigés par des spécialistes internationaux : Matteo Focessati, Jeffrey T. Schnapp, Simonetta Falasca-Zamponi et Eduard Führ traitent de l'Italie (« Italien im Faschismus », p. 63-154), Margarita Tupitsyn, Nicola Hille, Rosasinde Sartorti, Anthony Swift, et Christoph Kivelitz de l'Union Soviétique (« Sowjetunion im Stalinismus », p. 155-248) ; James van Dyke, Ines Schlenker, Brigitte Schütz et Wolfgang Schmidt de l'Allemagne nazie (« Deutschland im Nationalsozialismus », p. 249-354) ; et enfin Olaf Peters, Astrid Böger, Nikola Doll et Eduard Führ des États-Unis (« USA, Demokratie im 'New Deal' », p. 355-442). La dernière partie « Der schwierige Nachlass » (p. 443-470), sans doute la plus originale, s'attache au devenir des collections de propagande, avec l'essai de Jens Petersen sur l'Italie fasciste après 1945 (p. 444-449) et celui d'Irina Scherbakowa sur la Russie de Staline (p. 450-455). L'article de Gregory Maertz consacré aux collections allemandes conservées à Washington développe l'historique de celles-ci depuis leur confiscation (trophée de guerre ou réparation ?) jusqu'à nos jours (p. 456-464). Malgré des restitutions en 1951 et 1986, plus de 450 œuvres nazies sont encore sous la garde de l'Armée des États-Unis (Center of Military History à Washington) en dépit des réclamations incessantes de l'État allemand. En marge de l'imbricatio juridique, qui met en jeu les lois américaines et allemandes (1947), la convention

de La Haye (1957), et celle de l'UNESCO (1970), la position des Américains est claire : les œuvres de propagande ne relèvent pas de la sphère artistique¹⁰. Toute l'interrogation qui entoure l'art de propagande repose sur ce postulat. Longtemps considérées comme des documents, ces œuvres n'évacuent pas pour autant la question esthétique et la séduction certaine qu'elles ont exercée sur les masses. C'est l'éthique qui est en jeu et non l'esthétique. *Kunst und Propaganda...* est l'une des premières expositions consacrées à ce thème dans une période politique qui revisite le passé allemand. Il n'empêche que la présence des États-Unis (il s'agit de l'art public et de propagande du New Deal jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale) face autres dictatures détonne et amoindrit, pour les spectateurs, les intentions des régimes totalitaires, puisque les méthodes utilisées dans les pays démocratiques sont les mêmes.

L'exposition *Kassandra, Visionen des Unheils* tend, quant à elle, à révéler l'autre face de l'art allemand – les œuvres non liées à la propagande – dont le message passe essentiellement par la métaphore. Son titre est emprunté à celui de la peinture *Kassandra* réalisée par Karl Hofer (1936, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg ; fig. 4), un artiste incontournable dont les œuvres illustrent les huit chapitres du



4. Karl Hofer, *Kassandra*, 1936, Halle, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt.

catalogue au même titre que George Grosz, Max Beckmann et Otto Dix. Sont inclus les deux conflits mondiaux qui ont suscité auprès des artistes allemands une série de « visions » prémonitoires, de catastrophes à venir, ou encore issues de l'expérience de la guerre. Les chevaliers de l'Apocalypse détruisant tout sur leur passage et les danses macabres sont des thèmes encore usités pendant la période, qui rappellent combien ces images sont aussi liées à la culture allemande : Max Klinger, Arnold Böcklin, Alfred Kubin sont confrontés à Karl Hofer, Ludwig Meidner, Ernst Barlach. L'artiste est Cassandre, entre prophète et vigie, prévoyant l'avenir funeste que personne ne voit venir.

Parmi les œuvres exposées, on compte un très grand nombre d'œuvres graphiques avec une nette tendance expressionniste : Max Beckmann, George Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz, Edgar Ende, Hans et Lea Grundig, Paul Weber. Les chapitres VI et VIII sont consacrés à l'iconographie du tambour, de la peur, du masque, de la mélancolie, des ruines, autant d'éléments qui concourent au sentiment de menace à venir. Le chapitre VII, hétérogène et peu convaincant, traite de la rencontre des Allemands en exil avec les avant-gardes européennes. À chaque esthétique son équivalent allemand ou approchant : les surréalistes André Masson, Yves Tanguy, Max Ernst voisinent avec Richard Oelze, Heinz Lohmar ; Edouard Goerg, Pablo Picasso, Julio González, Hans Hartung avec Max Beckmann, John Heartfield, Erwin Blumenfeld ; le Hollandais Karel Willink avec Felix Nussbaum ; les Anglais Christopher R. W. Nevinson, Graham Sutherland avec George Grosz.

L'interprétation des visions d'apocalypse reste ambiguë. Certains artistes dénoncent et combattent l'idéologie du national-socialisme, tandis que d'autres se complaisent dans une vision sombre, noire et désespérée, difficilement interprétable (souvenir de la guerre, désastre prémonitoire d'un prochain conflit, ou destruction du monde pour que naisse un nouveau monde, un « homme nouveau ») : Frans Radziwill et Magnus Zeller, qui ont appartenu au parti national socialiste, n'ont pas été inquiétés, mais furent finalement interdits parce que

leurs œuvres, jugées trop pessimistes, ne correspondaient pas aux images de propagande.

Cette exposition complète et rectifie l'image de l'Allemagne pendant cette période. La prise de conscience d'une partie des artistes allemands se fait à travers la régénérescence de thèmes traditionnels de l'art allemand, tels que la mort symbolisée par la grande faucheuse, les danses macabres ou les visions de l'Apocalypse. S'inscrivant dans une chronologie qui intègre les deux conflits mondiaux, cette exposition a le mérite de faire sentir la montée du nazisme qui se traduit par le monstrueux.

Réévaluation ou réhabilitation ? L'exposition d'Arno Breker à Schwerin

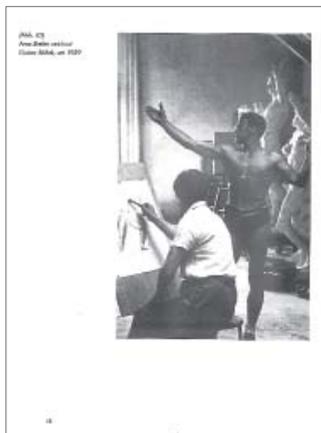
Zur Diskussion gestellt: der Bildhauer Arno Breker, organisée à Schwerin dans le Mecklembourg en 2006, a suscité de nombreux débats en Allemagne. Sculpteur du régime nazi, il fut frappé d'interdit dans la période d'épuration qui suivit la guerre, Breker bénéficiait alors de sa première rétrospective depuis la fin de la guerre. La presse internationale s'est fait l'écho de cette « transgression » qui vit s'affronter deux camps : ceux qui souhaitaient revisiter le passé allemand et ceux qui craignaient qu'une telle exposition ne fasse ressurgir les vieux démons. Faut-il montrer ou au contraire interdire ? Si on l'expose, comment montrer ? Tout l'œuvre doit-il être soumis à l'interdit ?

Environ soixante-dix œuvres jalonnent la production du sculpteur : de l'imitation des antiques (Iris Kalden-Rosenfeld, « Künstler und Chamäleon », p. 64-85) à sa production officielle réalisée sous le régime nazi (Bernd Kasten, « Arno Breker im Dritten Reich », p. 86-101), en passant par son séjour à Paris sous l'influence de Rodin (Claudia Schönfeld, « Breker und Frankreich »,

p. 102-145) jusqu'à ses portraits d'après-guerre (Bernhard M. Hoppe, « Die zweite Hälfte des Lebes », p. 161-183). Il en ressort un artiste peu marquant, du moins par les œuvres présentées. Pourquoi donc cette exposition ? Certes, Rudolf Conrades, commissaire en l'occurrence peu expérimenté, a pu vouloir mettre à plat la question, comme il s'en explique dans « Warum Breker ? » (p. 4-29). Toutefois, l'étude sérieuse n'y est pas et ne pouvait se faire : la famille Breker, unique prêteur – ou presque – de l'exposition, a refusé de communiquer ses archives. En outre, on peut s'étonner que la question du national-socialisme, traitée dans un seul et bref essai du catalogue, soit uniquement mise en relation avec l'opportunisme et la faiblesse de caractère de l'artiste (Rainer Hackel, « Der andere Breker », p. 146-159).

Ces éléments laissent à penser que, dans le meilleur des cas, Conrades n'a pas eu la liberté d'effectuer son travail d'historien. La démonstration de Jonathan Petropoulos¹¹, publiée quelques années auparavant, va en effet à l'encontre du propos de l'exposition de 2006 qui tendait à minimiser le rôle de Breker : selon l'historien, l'artiste a délibérément mis son art au service du Troisième Reich, en a récolté les honneurs, l'argent, la reconnaissance officielle et l'amitié personnelle du Führer, et fut assez habile, au moment de l'épuration, pour se faire passer pour un simple « compagnon de route » et ainsi se dégager de toute responsabilité¹². Interdit d'exposer, Breker consacra la fin de sa vie à l'art du portrait : Konrad Adenauer, Ernst Jünger, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Francisco Franco furent,

entre autres, ses modèles consentants (certains de ces portraits sont inclus dans le catalogue ; fig. 5). Il faillit même devenir en 1947 le sculpteur de Staline, qui chercha à le faire venir à Moscou, mais le catalogue n'en dit mot.



5. De gauche à droite : Arno Breker dessinant Gustav Stührk, vers 1939 ; Salvador Dalí, 1974-1975 ; Albert Speer, 1941 [Zur Diskussion gestellt... 2006, p. 78-79].

En outre, la question du classicisme n'est pas davantage expliquée dans *Zur Diskussion gestellt...* Est-ce le classicisme qui correspond aux dogmes racistes du nazisme ou les artistes eux-mêmes qui font dévier ou dégénérer le classicisme ? On connaît la réponse – entretenant encore un peu plus la confusion – que fit l'architecte et urbaniste Albert Speer à propos du classicisme, expliquant que c'était une esthétique de l'époque¹³. Son architecture classique s'est appuyée sur l'art de son temps, rien de plus banal, en tous cas rien de contestable. Il en est de même pour Breker, avec néanmoins, chez l'un comme chez l'autre, une distorsion des proportions et de l'anatomie. S'agit-il toujours de classicisme ? Alors pourquoi éluder cette question à propos de Breker ? Ne serait-ce pas dans le but conscient ou inconscient de réhabiliter le sculpteur ?

L'actualité allemande, qui ne cesse d'exhumer les vestiges de son passé refoulé, peut apporter un éclairage nouveau. En témoigne la parution des mémoires du prix Nobel de littérature, Günter Grass, qui avoue dans son ouvrage *Pelures d'oignon* paru en 2006 qu'il fut membre de la Waffen SS pendant la guerre¹⁴. Le vif débat qui opposa l'écrivain à ses détracteurs fut douloureux justement parce que Grass pouvait incarner la République fédérale de l'après-guerre dans sa volonté de regarder son passé en face, de rechercher et d'assumer une responsabilité collective. On ne s'étonnera pas que dans l'affaire de l'exposition Breker, dont la date coïncide avec la publication de l'ouvrage de Grass, l'écrivain allemand fût partisan de la relecture qu'esquissait l'exposition, tandis que d'autres criaient au scandale et cherchaient à l'interdire.

Si le travail engagé dans ces publications confirme une connaissance de plus en plus fine des œuvres de l'Entre-deux-guerres, les discours dépendent encore très fortement des histoires nationales et des difficultés à assumer des productions artistiques émanant de régimes qui ont conduit à la barbarie. Le propos hésite toujours entre histoire et

histoire de l'art, entre l'évocation de l'époque et les problématiques esthétiques qui dépassent souvent le cadre historique de l'Entre-deux-guerres. Donner à voir reste encore tabou, mais il n'empêche que le travail de l'histoire devra tôt ou tard avoir lieu.

1. *Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, Suzanne Pacé et al. éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1997), Paris, 1997 ; *Kunst und Diktatur: Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion, 1922-1956*, Jan Tabor éd., (cat. expo., Vienne, Künstlerhaus, 1994), Baden, 1994 ; *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-45*, Dawn Ades éd., (cat. expo., Londres, Hayward Gallery/Barcelone, Centre de Cultura Contemporània/Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1995-1996), Londres/Barcelone/Berlin, 1996. Voir aussi les ouvrages de Lionel Richard (*L'Art et la guerre*, Paris, 1995 ; *Le Nazisme et la Culture*, Bruxelles, 2001 ; *Nazisme et barbarie*, Bruxelles, 2006 ; *Goebbels. Portrait d'un manipulateur*, Bruxelles, 2008) ainsi que les articles et ouvrages d'Éric Michaud consacrés à cette question.

2. Voir Werner Spies, « Max Ernst. L'ange du foyer », dans *Mélancolie : génie et folie en Occident*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais/Berlin, Neue Nationalgalerie, 2006), Paris, 2005, p. 60-63.

3. Suzanne Pagé rappelle le dilemme qui obligeait à ne pas traiter ces œuvres « comme les autres » tout en s'interdisant l'arme de la censure : « montrer c'est faire voir, ne pas montrer c'est cacher » (Suzanne Pagé, préface, dans *Années 30 en Europe...*, 1997, p. 10).

4. Éric Michaud, *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian*, (Arts et esthétique, 9), Paris, 1997.

5. Ernst Jünger, *Le travailleur*, Paris, 1989 [éd. orig. : *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart, 1932], et *Politische Publizistik (1919-1933)*, Stuttgart, 2001 ; Gottfried Benn, *Un Poète et le monde*, Paris, 1965 [éd. orig. : *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1932].

6. *Les années 20. L'âge des métropoles*, Jean Clair éd., (cat. expo., Montréal, Musée des beaux-arts, 1991), Montréal/Paris, 1991.

7. Voir également Jean Clair, *Du Surréalisme considéré dans ces rapports avec le totalitarisme*, Paris, 2003.

8. *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986), Paris, 1986.

9. Voir le site Internet du Deutsches Historisches Museum, qui présente des vues à 360° de ses expositions : www.dhm.de/ausstellungen/kassandra/panoramen.html et www.dhm.de/ausstellungen/kunst-und-propaganda/panoramen.html.

10. « Our position is that these paintings are not art », propos tenu par le brigadier Général John Brown, chef de l'U. S. Army Center of Military History (cité dans *Kunst und Propaganda...*, 2007, p. 461).

11. Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain: The Art World In Nazi Germany*, Londres, 2000.

12. Werner Spies réagit dans le même sens dans les colonnes du *Frankfurter Allgemeine Zeitung* : Werner Spies, « Wie Arno Breker die Kunst vor Picasso retten sollte... », dans *FAZ*, 5 août 2006 ; pour une traduction des essais de Werner Spies publiés dans le *FAZ* entre septembre 1998 et octobre 2006, voir Werner Spies, *L'Œil, le mot*, Paris, 2007.

13. Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Paris, 1971 [éd. orig. : *Erinnerungen*, Berlin/Francfort, 1969].

14. Günter Grass, *Pelures d'oignon*, Paris, 2007 [éd. orig. : *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen, 2006].

Sophie Krebs, Musée d'art moderne de la Ville de Paris
Sophie.Krebs@paris.fr

Nouvelles pistes conceptuelles entre photographie et architecture

Maria Antonella Pelizzari

– Lucien Hervé. *L'œil de l'architecte*, Barry Bergdoll, Véronique Boone, Pierre Puttemans éd., (cat. expo., Bruxelles, Centre international pour la ville, l'architecture et le paysage), Bruxelles, Éditions CIVA, 2005. 192 p., 109 fig. en n. et b. ISBN : 978-2-93039-109-0 ; 40 €.

– Jeffrey Plank, *Aaron Siskind and Louis Sullivan: The Institute of Design Photo Section Project*, San Francisco, William Stout Architectural Books, 2008. 272 p., fig. en n. et b. ISBN : 97809795508 ; \$65 (47 €).

– Philip Ursprung éd., *Jacques Herzog et Jeff Wall, Pictures of Architecture – Architecture of Pictures: A conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung*, Vienne, Springer, 2004. 76 p., 163 fig. en n. et b. et 11 en coul. ISBN : 978-3-211-20349-1 ; 20,05 €

– Mary Woods, *Beyond the Architect's Eye. Photographs and the American Built Environment*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009. 368 p., 150 fig. en n. et b. et 21 en coul. ISBN : 978-0-81224-108-2 ; \$49,95 (36 €).

Dès ses débuts en 1839, la photographie a contribué à la connaissance et à la diffusion de l'architecture, offrant l'impression d'une transcription précise de volumes en trois dimensions sur des surfaces imprimées (des photos originales insérées dans des albums, des reproductions photomécaniques publiées dans des livres, des revues et des publicités). Ce qui semble aujourd'hui une déclaration naïve de la part de son inventeur britannique William Henry Fox Talbot, qui nota que sa demeure de Lacock Abbey « fut le premier [bâtiment] connu à avoir fait son autoportrait »¹, révèle la confiance persistante en le pouvoir de la chambre photographique à inventorier l'environnement construit – une conviction réitérée par Walter Benjamin dans sa « Petite histoire de la photographie » : « Chacun a pu faire l'observation selon laquelle une représentation, en particulier une sculpture, ou mieux encore un édifice, se laissent mieux appréhender en photo qu'en réalité »².